DIE MINIATUREN

DER

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK

ZU

HEIDELBERG

BESCHRIEBEN

VON

A. VON OECHELHAEUSER

ZWEITER THEIL

MIT SECHZEHN TAFELN

HEIDELBERG
VERLAG VON GUSTAV KOESTER
1895

VORWORT

Länger, als vorauszusehen war, hat sich das Erscheinen dieses zweiten Bandes hinausgezogen. Die Schuld hieran trägt theils die Berufung des Verfassers nach Karlsruhe, theils das Anwachsen des Stoffes durch die Einfügung der „Manesse-Handschrift“. Der 10. April 1888, der uns dies nationale Kleinod nach Heidelberg zurückbrachte, steht mit goldnen Lettern in der Chronik der Ruperto-Carola und ihrer Bücherey verzeichnet. Als der erste Theil dieser Arbeit begonnen und die Eintheilung des Ganzen gemacht wurde, war noch kein Gedanke an Wiedererwerbung der „Grossen Pariser Liederhandschrift“. Ihre Einreihung in unsern Miniaturen-Katalog musste somit, wenn Theil II nicht eine übermässige Ausdehnung erlangen sollte, eine Verschiebung und neue Eintheilung des Stoffes zur Folge haben. So werden denn die übrigen wichtigen Profan-Handschriften des XIV. Jahrhunderts (Sachsen- und Schwabenspiegel, Boner's Edelstein u. A.) den III. Theil eröffnen, dessen Vollendung der Verfasser nach Kräften zu beschleunigen gedenkt.

Die Hauptstücke dieses Bandes bilden die Beschreibungen der Manesse-Handschrift und des Wälschen Gastes. Ueber beide Werke liegen bereits Arbeiten des Verfassers vor. Während aber der Aufsatz: Zur Entstehung der Manesse-Handschrift im 3. Bande der Neuen Heidelberger Jahrbücher (1893) als eine technisch-litterarische Vorstudie zu betrachten ist, enthält der nachstehende Abschnitt über den Wälschen Gast, abgesehen von der gleich ausführlichen, zum Theil wörtlich wiedergegebenen Beschreibung der Bilder, nur die Haupt-Resultate der früheren Publikation über diesen Gegenstand (der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclære, Heidelberg 1890). Der Umfang und die Bedeutung der „Grossen (nunmehr) Heidelberger Liederhandschrift“ rechtfertigen von selbst deren ausführliche Behandlung und damit die grössere Ausdehnung dieses Bandes.

Auch unter den Tafeln dieses Bandes finden sich Abbildungen von Miniaturen, die nicht der Heidelberger Universitäts-Bibliothek angehören (Taf. XV. und XVI). Es sind zwei bisher nicht veröffentlichte Bilder, die wir, ebenso wie das Darmstädter Christusbild im I. Theile, als Vergleichungsmaterial für unsere Untersuchungen von besonderer

Bedeutung erachten, und durch den Aufdruck als fremden Bestand leicht kenntlich gemacht haben. Für die Erlaubniss zu ihrer Reproduktion gebührt der Verwaltung der Königlichen Bibliothek in Berlin der Dank des Verfassers. In höherem Maasse gebührt ein solcher aber auch dem Grossherzoglichen Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts für die gütige Gewährung eines Zuschusses, der insbesondere der Herstellung der kostspieligen farbigen Tafeln dieses Bandes zu Gute gekommen ist.

Wie J. J. Winckelmann seine »Erläuterung der Gedanken u. s. w.« mit dem Namen eines Freundes, dem er so manche Anregung und Förderung verdankte, zu schliessen für seine Pflicht hielt, so nennt der Verfasser hier in Dankbarkeit den Namen Karl Zangemeister.

Karlsruhe, im Mai 1895.

Der Verfasser.

INHALT

XIII. Jahrhundert

XIV. Jahrhundert

VERZEICHNISS DER TAFELN.

Die 12 Lichtdruck-Tafeln stammen aus der Hof-Lichtdruck-Anstalt von J. Baeckmann in Karlsruhe, die 4 farbigen Platten aus der Kunstdruck-Anstalt von Wilhelm Greve in Berlin.

Die Beschreibung der Handschriften des XIII. Jahrhunderts eröffne ein Werk halb profanen, halb religiösen Inhalts:

XI. Etymologiarum libri XX.

(Sal. IX, 39.)

Der stattliche Folioband, Blattgrösse: 240 × 343 mm. enthält die bekannte unvollendet hinterlassene Encyclopädie des spanischen Bischofs Isidor von Sevilla (570—636), welche das ganze Mittelalter hindurch in höchstem Ansehen stand und besonders auch für die Ueberlieferungen aus dem Alterthum von unschätzbarem Werthe gewesen ist „zu einer Zeit, wo die Erinnerungen aus demselben erloschen waren“.*)

Die Ausschmückung der Handschrift besteht in einer Anzahl Zierbuchstaben und einigen wenigen Zeichnungen, die nicht als Illustrationen in engerm Sinne, sondern als Zeichnungen schematisch linearen Charakters rein zur Erläuterung der betreffenden Textstellen eingefügt sind. Unser Exemplar theilt diesen Mangel an Bildern mit allen übrigen mir bekannt gewordenen Handschriften der Etymologien, trotzdem der Inhalt des Werkes zumal in den letzten Büchern, wo von den antiken Baulichkeiten und sonstigen Kunstwerken gehandelt wird, reichlichen Stoff dazu geboten haben würde. Wegen mangelnden künstlerischen Werthes begnügen wir uns daher mit einer kurzen Aufzählung dieser Zeichnungen.

Das Vorsatzblatt enthält zunächst in einfacher architektonischer Umrahmung die „Siegel“ der 12 Apostel (statt Judas Ischarioth wie gewöhnlich Paulus als letzter) in der Weise, dass die einzelnen Buchstaben jedes Namens in beliebiger Reihenfolge zu einem Kreuz zusammengesetzt den Mittelpunkt je eines Kreises bilden, der von einem fortlaufenden breiten Bande mit knotenartigen Verschlingungen umzogen wird. Auf der Rückseite dieses Blattes ist, offenbar gleichfalls nachträglich, aber den Schriftzeichen nach noch im XIII. Jahrhundert eine Karte gezeichnet, welche eine Verbindung von Zonen- und Weltkarte darstellt, wie sie in den mittelalterlichen Handschriften häufig zu finden ist.**) Da der Text erst auf der Rückseite des zweiten Blattes beginnt, so ist auch hier die freie Vorderseite nachträglich

*) Adolf Ebert, Allgem. Gesch. der Literatur des Mittelalters im Abendlande, Leipzig 1880, I, 594.

**) V. de Santarem führt im zweiten Bande seines Essai sur l'histoire de la cosmographie (Paris 1850, pag. 234 f.) 14 derartige Zeichnungen aus dem X. bis XV. Jahrhundert auf.

zu allerlei Spielereien mit Buchstaben und Zahlen in geometrischer Anordnung benutzt worden, ähnlich wie auf der ersten Seite. Dabei zahlreiche Abkürzungen von lateinischen Worten in sorgfältiger Capitalschrift. Folgt:

Fol. 25[a]. Kalendarium in Radform.

Fol. 25[b]. Jahresring.

Fol. 26[a]. Karte des circuli mundi und daneben Schema der vier Elemente in geschmackvoller Kreis-Umrahmung.

Fol. 26[b]. Eine Verbindung von Temperamenten- und Elementen-Schema in Kreisform.

Fol. 29[a]. Windkarte. In der Mitte die Schöpferhand, am äusseren Rande ringsum die bekannten geflügelten Wind-Köpfe.

Fol. 30[a]. Schema der Erdbeben innerhalb einer Arkade zwischen zwei Thürmchen.

Fol. 64[b] und 65[a] werden ganz eingenommen von Affinitäts-Tabellen; die eine zeigt rechteckige Umrahmung und Feldertheilung, bei der anderen sind die Rechtecke mit den Verwandtschaftsgrad-Bezeichnungen zu einer Art Kreuz-Aufbau zusammengestellt, dessen Stamm aus einem kastellartigen Unterbau emporwächst und von einem bärtigen Menschenantlitze bekrönt wird.

Fol. 65[b]. Aehnliche Figur wie die letztbeschriebene, nur dass unten noch zwei nackte Füsse hervorsehen.

Fol. 66[a]. Verwandtschaftstafel bis zum 7. Grade in ringförmiger Anordnung mit radialen Theilungen.

Fol. 91[a]. Kleine Zonenkarte, der auf der Rückseite des Vorsatzblattes befindlichen in der Ausführung ähnlich, aber weniger vollständig.

Alle diese Figuren sorgfältig aber ohne künstlerische Ausschmückung und meist nur einfarbig schwarz gezeichnet, dürften von dem Schreiber des Textes herrühren.

Die Zahl der Zierbuchstaben, welche die Columnenköpfe der Haupt-Abschnitte zieren, beträgt dreissig. An Grösse sehr verschieden, aber in einheitlichem Stil und Farbenauftrag durchgeführt, stimmen sie zugleich so vollkommen mit den im ersten Theile dieses Werkes (S. 108) beschriebenen und auf Tafel 18 abgebildeten Initialen des zweiten Bandes des Cod. Sal. X, 10 überein, dass man an die Urheberschaft ein und derselben Hand denken möchte, wenigstens die Herkunft aus der Salemer Schreibstube auch bei dieser Handschrift als sicher annehmen kann. Wie dort, so fehlt z. B. auch hier das beliebte Grün fast vollständig. Die Figuren-Buchstaben und die lediglich aus Rankenverschlingungen gebildeten Initialen halten sich dabei die Wage. Die drei gleich grossen P-Initialen auf fol. 102[b], 116[a] und 127[b] beweisen wieder trotz aller Uebereinstimmung den Mangel eines bestimmten Vorbild-Zwanges. Gewisse Formen und Verbindungen werden konsequent festgehalten, innerhalb derselben ist aber ein so weiter Spielraum gelassen, dass kein einziger Buchstabe sich genau wiederholt.

Erwähnt sei, dass auf fol. 23 ein viereckiges Stück Pergament herausgeschnitten ist, welches wohl eine Zeichnung zum ersten Capitel des zweiten Buches enthielt. Die hier und da an den Rändern noch vorhandenen, in den meisten Fällen aber weggeschnittenen schwarzen Buchstaben bildeten, wie fol. 33ᵇ noch vollständig erkennen lässt, die Vorschrift für den Rubrikator. Kein Zweifel also, dass auch im vorliegenden Falle Letzterer und der Scriptor zwei Personen waren, da sonst eine so umständliche Vorzeichnung überflüssig gewesen wäre.

Wir schliessen hier zunächst die Beschreibung der Handschriften des XIII. Jahrhunderts an, welche einen rein religiösen Charakter haben. Voran steht an künstlerischer Bedeutung ein

XII. Breviarium Cisterciense.

(Sal. IX, 51.)

Starker Quartband von 301 Pergament-Blättern (158 × 237 mm), in Quaternionen, die mit Reclamanten versehen sind, an Stelle der gebräuchlicheren Signaturen.*) Wie aus der subscriptio hervorgeht, ist diese Handschrift in einem französischen Cisterzienser-Kloster im März des Jahres 1288 vollendet worden. Der Schreiber nennt sich nicht. Aus dem Umstande, dass hinten von fol. 290ᵇ an ein besonderer Abschnitt angefügt ist, der sich auf die Verehrung des heiligen Leodgar bezieht, lässt sich leider kein Schluss auf den Ursprungsort unserer Handschrift ziehen, da über 40 mittelalterliche Klostergründungen in Frankreich unter den Schutz des heiligen Bischofs von Autun gestellt waren. Auch die Eintragungen im Kalendarium geben keinen Anhaltspunkt nach dieser Richtung.

Die äussere Anordnung des in zwei Columnen geschriebenen Textes unterscheidet sich von der bisher beobachteten besonders dadurch, dass statt der mehr oder minder farblosen Liniirung eine solche mittelst braunschwarzer Tinte vorgenommen ist. Ausserdem sind die Seiten in ungewöhnlicher Weise ringsum durch je zwei parallele Striche abgegrenzt, die die äusserste Grenze für das Beschneiden bilden sollten, trotzdem aber wiederholt in Wegfall gekommen sind. Diese technischen Eigenthümlichkeiten werden uns u. A. bei den mit unserm Brevier mehr oder minder eng zusammenhängenden Handschriften Sal. VIII, 23, Sal. X, 2 und Sal. IX, 35, wieder begegnen.

Das erste Blatt der Handschrift fehlt. Auf der Rückseite stand der Monat Januar des Kalenders, mit dem das Brevier in üblicher Weise beginnt. Die Ausstattung der noch vorhandenen 11 Seiten ist eine gleiche: links oben die Buchstaben K und L

*) Unter Reclamanten versteht man die Wiederholung des ersten Wortes einer neuen Lage unten auf dem letzten Blatte der vorhergehenden, wodurch die Aufeinanderfolge der Lagen ebenso wie durch die sonst übliche fortlaufende Nummerirung (Signaturen) festgelegt wird. S. Wattenbach, Schriftwesen II. Aufl. S. 148.

(Abkürzung für Kalender) als seitliche Begrenzungen eines zierlichen bunten Bildchens auf Goldgrund, welches die betreffende „Monatsthätigkeit“ darstellt. Von hier aus erstreckt sich ein schmaler zweifarbiger (Gold und Blau oder Gold und Roth) Streifen senkrecht am vorderen Rande der Zeilen nach unten, um hier in einen aus dornigem Rankenwerk und runden Knospen gebildeten Schnörkel zu endigen. Ausserdem befindet sich jedesmal in halber Höhe rechts auf einer von Schrift freien Stelle ein kleines Kreisrund mit dem Thierzeichen des Monats, gleichfalls auf Goldgrund. Die sonstige Eintheilung ist die übliche: in der ersten Columne die goldene Zahl, in der zweiten der Sonntagsbuchstabe, in der dritten und vierten das Datum, dahinter die Namen der Festtage, Heiligen etc., alles abwechselnd in schwarzer, rother oder blauer Schrift.

Die Monatsbildchen stellen folgende „Schlagworte“ *) dar:

(Januar — fehlt)
Februar — Kälte
März — Baumkult
April — Blumen
Mai — Falkenjagd
Juni — Heuernte
Juli — Getreideernte
August — Korndreschen
September — Weinernte
October — Aussaat
November — Schweinemast
Dezember — Schweineschlachten.

Wir haben hier somit eine der üblichen Bilderfolgen des bürgerlichen Kalenders vor uns, deren Ursprung nach Strzygowski indirekt auf antik-römische Vorbilder, direkt aber auf ein in altchristlicher Zeit, etwa um die Mitte des IV. Jahrhunderts entstandenes und späterhin durch abendländische Einflüsse zum Theil verändertes Archetypon zurückzuführen ist. Seit Mitte des XII. Jahrhunderts treten diese die Thätigkeit des Menschen im betreffenden Monat charakterisirenden Bilder in der abendländischen Kunst wieder häufiger auf und geben dem Illustrator erwünschte Gelegenheit zu freierer Bewegung und zur Bethätigung des erstarkenden Natursinns. So sind denn auch unsere Darstellungen im Ganzen als recht gelungen zu bezeichnen, so gleich das erste (Februar-)Bild, wo ein Mann vor dem Feuer sitzend das entblösste rechte Bein dem Kaminfeuer nähert. Auch der Jägersmann zu Pferde auf dem Mai-Bilde ist trefflich gezeichnet.

*) S. J. Strzygowski: Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst, Repertorium XI, 23 ff. und: Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, Ergänzungsheft I z. Jahrb. des K. deutschen Archäol. Inst., Berlin 1888, sowie A. Riegl, Die mittelalterl. Kalenderillustration i. d. Mitth. f. oester. Geschichtsf. X, 1 ff.

Im Ganzen stimmt unser Cyclus gut mit dem spätmittelalterlichen Gedächtnissvers*), in dem die einzelnen Monate ihre Schlagworte folgendermassen angeben:

Poto — Ligna cremo — De vite superflua demo
Do gramen gratum — Mihi flos servit — Mihi pratum
Fenum declino — Messes meto — Vina propino
Semen humi iacto — Pasco sues — Immolo porcos.

Besonders das Schweinemästen für November und das Schweineschlachten für Dezember werden für die französische und deutsche Kalender-Illustration von jetzt ab immer mehr typisch, während der Januar fast regelmässig ein Trinkgelage am Feuer oder dergleichen darstellt. Wir werden diesem Kalender-Cyclus in unsern jüngern Handschriften wiederholt wieder begegnen.

Die kalligraphische Ausstattung der Handschrift besteht: 1) in Bilderbuchstaben (lettres historiées), bei denen der Körper des Buchstabens als Umrahmung für eine kleine auf den Text-Abschnitt mehr oder minder bezügliche Illustration dient; 2) in kleinen Einzelfiguren, Köpfen und dergl. (drôleries), meist am Rande oder auch innerhalb von Anfangs-Buchstaben; 3) in bunten Ranken-Initialen mit längeren oder kürzeren Ausläufern und Schnörkeln.

I. Die Bilderbuchstaben:

1) Fol. 8ª. Zu Beginn der Oster-Vigilie: die drei Marien am Grabe; innerhalb eines S.

2) Fol. 8ª. Christus in der Vorhölle; innerhalb eines M.

3) Fol. 28ᵇ. Himmelfahrt Christi; innerhalb eines D.

4) Fol. 34ᵇ. Pfingstwunder; innerhalb eines H. Die Darstellung unterscheidet sich von der vorhergehenden nur dadurch, dass hier Maria in der Mitte der Apostel erscheint. Statt der Taube des heiligen Geistes sieht man unsinniger Weise wie auf dem vorhergehenden Bilde Christi Füsse und Beine aus Wolken hervorragen, eine bei den mittelalterlichen Himmelfahrtsbildern bekanntlich häufig vorkommende Anordnung.

5) Fol. 41ª. Der thronende Christus mit den vier Evangelisten-Symbolen; innerhalb eines C.

6) Fol. 50ª. Geharnischte jüdische Krieger die Bundeslade tragend; innerhalb eines C.

7) Fol. 51ª. Samuel vernimmt die Stimme des Herrn; innerhalb eines F. Die göttliche Stimme ist durch einen aus Wolken hervorschauenden Engelskopf dargestellt.

8) Fol. 51ᵇ. Die Kriegerschaar Israels und der Philister auf zwei getrennten Berghäuptern einander gegenüberstehend; innerhalb eines C.

*) Kalenderbilder S. 90 und Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei S. 130.

9) Fol. 52b. Der Bote aus dem Lager Königs Saul zu dem im Bette liegenden David herantretend; innerhalb eines F. David trägt unrichtiger Weise bereits die Königskrone; sonst liegt er, der mittelalterlichen Sitte entsprechend, unbekleidet im Bette. Von den zerrissenen Kleidern und der Asche auf dem Haupte des Boten, wie es der Text vorschreibt, ist nichts zu spüren.

10) Fol. 53b. Der Herr, dem David Sieg verheissend; innerhalb eines A. Zwei Figuren im Gespräch neben einander stehend, die eine durch Kreuz-Nimbus, die andere durch Krone gekennzeichnet.

11) Fol. 54b. Die Weiber, unter denen eine Schlafgenossin für König David gesucht werden soll, vor dem Könige; innerhalb eines E.

12) Fol. 55b. König Salomo im Gespräch mit seinen neben ihm sitzenden Weibern; innerhalb eines R.

13) Fol. 58a. Der königliche Prediger vor den Thoren Jerusalems; innerhalb eines V.

14) Fol. 59a. Ein Weib, die sapientia, in einem Spruchbande lesend; innerhalb eines D.

15) Fol. 60a. Hiob nackt auf Felsen liegend, vor ihm stehen Weib und Sohn; innerhalb eines V.

16) Fol. 62a. Hiob Klagelieder schreibend; innerhalb eines U.

17) Fol. 62b. Tobias im Bette schlafend, über ihm schwebt eine Taube; innerhalb eines T.

18) Fol. 64b. König Arphaxad schreibend an einem Pulte; innerhalb eines A.

19) Fol. 5a. Kampf zwischen Alexander und Darius, Reiterschaaren sprengen aufeinander los; innerhalb eines E.

20) Fol. 68b. Der Prediger vor drei Männern stehend; innerhalb eines F.

21) Fol. 69a. Timotheus in voller Rüstung einhersprengend, von zwei Reitern gefolgt; innerhalb eines T.

22) Fol. 70a. Ezechiel vor einem Pulte sitzend und schreibend; innerhalb eines E.

23) Fol. 72b. Der Seher traurig den Kopf auf die rechte Hand stützend; innerhalb eines C.

24) Fol. 74a. Zwei Männer mit Büchern in der Hand neben einander in Gespräch; innerhalb eines E; vielleicht ist der Nimbus bei der rechts stehenden Figur vergessen und die Scene gemeint, wie Gott dem Seher seinen Willen offenbart, ähnlich Nr. 10.

25) Fol. 75b. Belagerung Jerusalems durch Nebukadnezar. Links eine Reiterschaar, rechts Mauern und darüber ein Palast mit geöffneten Thorflügeln, vor denen der König von Juda Joachim sichtbar wird; innerhalb eines A.

26) Fol. 77b. Gastmahl beim Könige Balthasar, der den von Nebukadnezar aus dem Tempel der Juden geraubten Becher erhebt und einem neben ihm hinter der Tafel stehenden Könige zutrinkt. Aus den Wolken ragt die schreibende Hand hervor, welche den König erschreckt; innerhalb eines B.

27) Fol. 80b. Der Mann, der ein Gastmahl giebt, in der Mitte, links und rechts je ein Gast vor dem gedeckten Tische (nach Lucas); innerhalb eines Q.

28) Fol. 81b. Christus (?) ohne Heiligenschein aber mit der Tiara auf dem Haupte, auf einem Sessel sitzend und einer aufhorchenden Menge predigend; innerhalb eines A.

29) Fol. 82b. Christus (diesmal mit Kreuznimbus) den vor ihm auf dem Boden hockenden Jüngern predigend; innerhalb eines B.

30) Fol. 83b. Im unteren Theile eines S der Fischzug auf dem See Genezareth, im oberen Theile Christus aus Wolken herausschauend.

31) Fol. 85a. Christus der Menge predigend; innerhalb eines J.

32) Fol. 86a. Derselbe Gegenstand innerhalb desselben Initials J; nicht copirt, sondern neu erfunden mit entschiedenen Abweichungen.

33) Fol. 87a. Abermals derselbe Gegenstand, aber innerhalb eines Q und desshalb mehr in die Breite gezogen.

34) Fol. 88a. Der angeklagte Verwalter vor seinem Herrn; innerhalb eines N.

35) Fol. 89a. Der Herr weint über den bevorstehenden Untergang Jerusalems (nach Lucas); innerhalb eines L.

36) Fol. 90a. Christus seinen Jüngern eine Parabel erzählend; innerhalb eines Q.

37) Fol. 91a. Jesus heilt einen Taubstummen; innerhalb eines S.

38) Fol. 91b. Christus einer grossen Menge predigend; innerhalb eines E. Die zuvorderst hockende Figur ist mit einem Heiligenschein versehen.

39) Fol. 93a. Christus vor einem Weibe stehend, welches ein Gefäss trägt; dahinter das Thor von Jerusalem; innerhalb eines L.

40) Fol. 94a. Christus seinen Jüngern predigend; innerhalb eines M.

41) Fol. 95a. Jesus mit seinen Jüngern in das Stadtthor von Naym hineinschreitend; innerhalb eines N.

42) Fol. 96a. Der Wassersüchtige vor Christus; innerhalb eines H.

43) Fol. 97b. Zwei Pharisäer mit Jesus disputirend; innerhalb eines C.

44) Fol. 98a. Jesus besteigt ein Schiff, um in seine Heimath zurückzukehren; innerhalb eines X.

45) Fol. 99a. Verkündigung einer Parabel durch Christus; innerhalb eines C.

46) Fol. 100b. Der Hauptmann von Capernaum vor Christus knieend; innerhalb eines L.

47) Fol. 101a. Parabel-Erzählung; innerhalb eines F.

48) Fol. 102a. Zwei Pharisäer mit Christus disputirend; innerhalb eines N; ähnlich, aber nicht kongruent mit Nr. 43.

49) Fol. 103a. Speisung der Zehntausend; innerhalb eines M. Christus links, die Gäste am Tische rechts vom Theilstrich.

50) Fol. 104a. Die Märtyrer Paulus und Johannes vor dem Kaiser Julianus; innerhalb eines D.

51) Fol. 106ª. Die Verkündigung; innerhalb eines E. Beide Figuren stehend; Maria mit halb herumgewendetem Oberkörper, der Engel ein Spruchband tragend; ohne Lilie und Taube.

52) Fol. 111ª. Der Evangelist Marcus schreibend mit seinem Symbole; innerhalb eines A.

53) Fol. 113ᵇ. Der Heilige Robert mit Krummstab in weissem Mönchsgewande thronend; innerhalb eines B.

54) Fol. 116ᵇ. Die Heiligen Philippus und Jacobus auf einer Bank nebeneinander sitzend; innerhalb eines S.

55) Fol. 122ª. Der Evangelist Johannes schreibend (vgl. Nr. 52); innerhalb eines S.

56) Fol. 125ª. Der Heilige Michael den Drachen tödtend; innerhalb eines M. Der Schild zeigt ein rothes Kreuz in weissem Felde.

57) Fol. 127ᵇ. Der Heilige Nicolaus als Bischof in vollem Ornat; innerhalb eines U.

58) Fol. 131ª. Der Heilige Gengulfus die Rechte abwehrend zu einem Weibe erhebend, welches sich über einen Kasten bückt und auf die darin befindlichen Schätze hinweist; innerhalb eines D.

59) Fol. 136ª. Taufe des Heilands im Jordan; innerhalb eines B. Christus kniet nackend inmitten des Bildes in grünem, wie gewöhnlich bergartig bis zum Leibe heraufreichendem Wasser; rechts vor ihm Johannes in grauem Mantel, sonst unbekleidet, eine Urne über Christi Haupt leerend; links dahinter ein Engel, der in üblicher Weise das Gewand bereit hält.

60) Fol. 140ᵇ. Christus im Gespräch mit zweien seiner Jünger; innerhalb eines A. Die Stellung ist so verzwickt, dass undeutlich, ob Christus im Gehen sich rückwärts wendet oder halb abgewendet stehend gedacht ist.

61) Fol. 144ᵇ. Christus predigend; innerhalb eines B (vgl. Nr. 33).

62) Fol. 147ᵇ. Johannes der Täufer in grauer Apostelkleidung, eine blaue Scheibe in den Händen haltend, auf welcher das Lamm mit der Sieges- oder Auferstehungsfahne zu sehen ist; innerhalb eines F.

63) Fol. 148ᵇ. Der Heilige Augustin in vollem Ornat als Bischof auf einem Kreuzstuhl mit Löwenköpfen thronend; innerhalb eines N.

64) Fol. 151ᵇ. Die Heilige Margareta aus dem Bauche des Drachen mit gefalteten Händen emporsteigend; innerhalb eines B.

65) Fol. 156ª. Maria vor den Jüngern stehend und zu ihnen redend; innerhalb eines M. Der vorderste der am Boden hockenden Zuhörer stützt das Kinn mit dem frei erhobenen rechten Arm, ein Gestus des Nachdenkens, der sich häufig wiederholt (vgl. Nr. 33, 61 u. s. f.).

66) Fol. 159ᵇ. Ein Apostel mit umgehängter Wandertasche schreitet auf die geöffneten Thore einer Stadt zu; innerhalb eines D.

67) Fol. 161b. Petrus und Johannes heilen den Lahmen an der Pforte des Tempels; innerhalb eines D.

68) Fol. 163b. Der Heilige Stephanus mit der Papstmütze auf dem Haupte thronend; innerhalb eines A.

69) Fol. 167b. Marter des Heiligen Laurentius; innerhalb eines S. Der Heilige (mit Tonsur) liegt völlig unbekleidet auf dem Rost; dahinter zwei Henkersknechte.

70) Fol. 171a. Christi Verspottung; innerhalb eines F. Links zwei Männer, von denen der eine den ergeben dasitzenden Heiland am Kinn zupft, während ein rechts stehender Jude mit einem grossen breiten Brett auf Christus losschlägt.

71) Fol. 175b. Himmelfahrt Mariae; innerhalb eines C. Maria steht betend in einer blauen spitzbogigen Mandorla, welche unten von zwei knieenden Engeln empor getragen wird.

72) Fol. 183a. Krönung Mariae durch Christus; innerhalb eines Q.

73) Fol. 183b. Maria neben Christus thronend; innerhalb eines O.

74) Fol. 186a. Der Heilige Bernardus in (weisser) Mönchstracht mit Bischofsstab; innerhalb eines A. Fast genau mit Nr. 53 übereinstimmend.

75) Fol. 188a. Maria oberhalb einer Wolkenschicht thronend (Octava Assumptionis), links und rechts je ein Engel das Rauchfass schwingend; innerhalb eines D.

76) Fol. 190b. König Herodes vor einem Thurme, aus welchem der gefangene Johannes mit dem Oberkörper in betender Haltung herausschaut; innerhalb eines N.

77) Fol. 194a. Geburt Mariae; innerhalb eines A. Anna bekleidet im Bette liegend, hinter welchem eine Wärterin mit dem Wickelkinde steht. Bei Wöchnerinnen und Kranken scheint somit eine Ausnahme von der Sitte des nackt im Bette Liegens gemacht worden zu sein.

78) Fol. 198a. Maria als Himmelskönigin mit Krone auf einem gothisch verzierten Sitze thronend und das Jesuskind vor sich haltend, links und rechts anbetende Menschheit; innerhalb eines D.

79) Fol. 201b. Ein Heiliger schreibend am Pulte; innerhalb eines F.

80) Fol. 203b. Drei Engel nebeneinander stehend und lebhaft gestikulirend; innerhalb eines N.

81) Fol. 208b. Ein Heiliger mit Schreiben beschäftigt; innerhalb eines A.

82) Fol. 211a. Die Heilige Ursula mit ihren Begleiterinnen; innerhalb eines B.

83) Fol. 216b. Papst Bonifatius vor dem Altare Messe lesend. Hinter ihm kniet ein Administrant, während ein schwarzes Teufelchen oben davon fliegt; innerhalb eines C. Die Darstellung bezieht sich auf die Sage, dass dieser Papst vom Kaiser Phokas sich das Pantheon für den christlichen Kult habe überweisen lassen. Der Bau ist angedeutet durch zwei unten mit gothischer Nase verzierte grüne Sparren, welche in der

Mitte nicht zusammenstossen, so dass eine Oeffnung entsteht, durch welche der Teufel entfliehen mag. Links und rechts auf dem Dache thurmartige Fialen als Abschluss.

84) Fol. 221a. Der Heilige Martin von Tours zu Pferde, den Mantel mit dem Schwerte theilend. Vor ihm ein halbnackter Bettler mit Krücke; innerhalb eines 𝔍.

85) Fol. 224b. Eine Heilige (Caecilia?) mit einem Könige und dessen Begleiter disputirend; innerhalb eines 𝔐.

86) Fol. 228b. Marter der Heiligen Catharina; innerhalb eines 𝔄.

87) Fol. 233b. Christus seinen Schülern predigend („Ait dominus discipulis suis"); innerhalb eines 𝔄. Das Kreuz im Nimbus ist vergessen.

88) Fol. 236b. Dieselbe Darstellung im Gegensinne; wieder innerhalb eines 𝔄. Das Kreuz im Nimbus ist abermals vergessen, ebenso die Heiligenscheine bei den Jüngern.

89) Fol. 240b.. Derselbe Gegenstand; innerhalb eines 𝔔. Der vordere der beiden Jünger mit Tonsur in geschwungener Haltung sich abwendend.

90) Fol. 244a. In der unteren Windung eines 𝔖 zwei Jünger im Gespräch nebeneinander sitzend, in der oberen Christus segnend aus Wolken auf sie herabschauend.

91) Fol. 246b. Ein heiliger Blutzeuge mit dem Schwert in der Hand; innerhalb eines 𝔓.

92) Fol. 250b. Christus vom Berge herab zu seinen Jüngern predigend; innerhalb eines 𝔔.

93) Fol. 252b. Ein Blutzeuge, die Stimme des Herrn vernehmend (Ait dominus martyribus suis); innerhalb eines 𝔄. Dieselbe Darstellung wie auf dem siebenten Bilde, nur dass Gott selbst hier aus den Wolken herausschaut und der Heilige in Folge dessen knieend dargestellt ist.

94) Fol. 254b. Christus einen Heiligen an der Hand führend (Servus ad aeternam remunerationem perducitur); innerhalb eines 𝔖.

95) Fol. 259a. Ein Bischof seiner knieenden Gemeinde predigend; innerhalb eines 𝔐. Eines der kleinsten Bildchen der Folge.

96) Fol. 260b. Der Herr zu zwei Heiligen herantretend (Beati sunt servi illi quos cum venerit dominus invenerit vigilantes); innerhalb eines 𝔅.

97) Fol. 271b. Der Heilige Benedictus in weissem Mönchsgewande thronend; innerhalb eines 𝔉 (vgl. Nr. 53 und 74).

98) Fol. 275a. Zwei Blutzeugen knieend, dahinter der Henker, der mit dem Schwert soeben den Kopf eines Dritten abgehauen hat; innerhalb eines 𝔥.

99) Fol. 291a. Zu Beginn des besondern, dem Heiligen Leodegarius gewidmeten Nachtrages (s. o.) der Heilige selbst als Bischof in voller Amtstracht; innerhalb eines 𝔍.

Unsere in der Grösse des Originals gehaltene Reproduktion auf Tafel I giebt einen Begriff von dem Stil und der Art der Ausführung der vorstehend beschriebenen 99 Bilderbuchstaben, von denen keiner die Fläche eines Thalerstückes überschreitet, während

eine grosse Zahl gerade der figurenreichsten Bildchen noch nicht die Grösse eines Zwei-Markstückes erreicht. Was zunächst die Auswahl der Bildchen anbetrifft, so ist dieselbe in der Regel in unmittelbarem Anschluss an den betreffenden Text-Abschnitt geschehen; nur selten fehlt dieser direkte Zusammenhang, und muss weiter rückwärts oder vorwärts nach einer Erklärung gesucht werden. Vor Allem hervorzuheben ist das Geschick, mit dem der Illuminator die einzelnen Vorgänge in die Buchstaben hinein zu componiren verstanden hat, ohne letztern Gewalt anzuthun. Nur ausnahmsweise fehlt einmal der mittlere Querstrich eines 𝕰 oder 𝕱, in der Regel bietet der Buchstabenkörper sich ungezwungen als Abschluss des Bildchens oder der einzelnen Theile desselben dar.

Der Stil ist der der neu erwachenden französischen Kunst des XIII. Jahrhunderts. Die Geschicklichkeit in der Handhabung der Zeichenfeder hat auch hier zum Siege verholfen. Zeigt sich auch der Künstler in den Stoffen und Typen noch durchaus im Banne der vorhergehenden Periode, so macht sich doch bereits in der Behandlung des Figürlichen ein selbständiger Geist geltend, der frisch auf die natürliche Erscheinung der Dinge losgeht. Trotz des minimalen Maasstabes, welcher die Anwendung eines Vergrösserungsglases bei der Herstellung der Bilder wahrscheinlich und bei der Betrachtung meistens nothwendig macht, hat der Künstler nicht nur in die Mienen und Gesten erstaunlich viel Ausdruck hineinzulegen verstanden, sondern auch wiederholt schwierige Stellungen (wie z. B. die der Heiligen Anna auf fol. 194a) mit überraschender Natürlichkeit wiedergegeben. Zwar sind wegen häufiger Wiederkehr ähnlicher Scenen Wiederholungen nicht zu vermeiden gewesen, dennoch freut man sich beim Umschlagen der Blätter über jedes neue Bildchen. Im Ganzen gelingen ruhige Scenen besser, als dramatisch bewegte, wie denn überhaupt dieser ganzen Periode ein etwas weichlicher Grundton eigen ist.

Das technische Verfahren ist in der Hauptsache ein zeichnerisches. Mit spitzer Feder sind die Figuren umrissen, die einzelnen Flächen darauf sorgfältig mit Farben, meist in lebhaften Tönen, bedeckt und schliesslich abermals mit der Feder die feinen schwarzen Linien zur Begrenzung der einzelnen Theile sowie zur Zeichnung der Gesichtszüge, Falten und dergl. aufgebracht worden. Nur selten erfolgte noch eine gewisse Abrundung der Körper durch nachträgliche Anbringung dunklerer Schattentöne. Die Fleischtheile sind ausgespart, hier und da kleine röthliche Tupfen in den Gesichtern aufgesetzt. Nur so war es möglich, den Mienen mittelst unendlich zarter Striche den erforderlichen Ausdruck zu geben*). Die Proportionen sind im Allgemeinen nicht überschlanke, sondern richtige, und nur die Hände, wie üblich, etwas gross ausgefallen, besonders wo es sich um lebhafte Gesten handelt. Das Gothische tritt dagegen in einzelnen gewundenen Stellungen, bei denen man nicht weiss, ob der Betreffende geht oder steht, unverkennbar hervor.

*) Die Technik stimmt also vollkommen mit der von Woltmann beschriebenen überein; s. Woltmann und Woermann, Gesch. d. Malerei I, 346.

Perspektive, Landschaftliches und Architektonisches stehen ungefähr noch auf der Höhe der Bilder unseres Rolandsliedes, wenngleich die Zeichenweise bereits eine viel geschicktere und sorgfältigere ist. Auffällig gut ist das Pferd des Heiligen Martin (fol. 221ª) gelungen.

Nachdem die Bilderbuchstaben in der carolingischen Miniatur eine hervorragende Rolle gespielt hatten, waren sie in der Folgezeit allmählich wieder aus den Handschriften verschwunden. Die französischen Enlumineurs des XIII. Jahrhunderts scheinen die Ersten gewesen zu sein, welche darauf zurückgriffen und dabei den kleinen Maasstab verwendeten, in denen die Bildchen auch in unserer Handschrift erscheinen. In Folge ihres Zusammenhanges mit dem betreffenden Textabschnitte sind sie den Illustrationen zuzurechnen, während ihre Gesammt-Erscheinung mehr kalligraphisch wirkt.

II. Ausser diesen Bilderbuchstaben enthält unser Ms. eine Anzahl kleinerer Initialen, in welche menschliche Köpfe, männliche und weibliche, eingezeichnet sind, ohne eine Beziehung zum Text und augenscheinlich nur eingefügt, um eine Unterbrechung in dem Einerlei der gewöhnlichen Zierbuchstaben herzustellen. Daneben finden sich solche Einzel-Köpfe aber auch nicht selten beliebig an dem Rankenwerk der Initialen oder sonstwo am Rande der Columnen angebracht. Durchweg sind sie [wie z. B. der Christuskopf auf fol. 98ᵇ, mit besonders stark betonter Stirnlocke (s. Theil I, S. 30)] mit grosser Sorgfalt gezeichnet und zum Theil so lebenswahr, wie wenn der Illuminator dabei den Einen oder Andern seiner Klosterbrüder im Bilde hätte verewigen wollen.

Wiederholt macht sich auch ein schalkhafter Zug geltend, der aber am deutlichsten in den wenigen vom Zusammenhang mit den Initialen und dem Rankenwerk losgelösten kleinen Randbildern hervorbricht. Waren die Bildchen innerhalb der Initialen sowohl inhaltlich wie förmlich einem gewissen traditionellen Zwange unterworfen, so erscheinen dagegen diese kleinen ganz unabhängigen und zusammenhangslosen Darstellungen in ächt mittelalterlicher Weise als selbständige Ausflüsse und Regungen einer Künstlerlaune, welche sich für mancherlei Beschränkungen gewissermassen entschädigen mochte, in diesem Streben aber freilich nicht selten die Grenzen des Zulässigen überschritten hat. Der kleine reizende, auf den Hinterbeinen stehende Ziegenbock auf fol. 60ᵇ, der nackte Jüngling mit gespreizten Beinen, welcher auf fol. 232ᵇ ein Initial mit komischer Kraftanwendung unterstützt, der Dudelsackspfeifer und die Flötenbläserin auf fol. 258ª und 258ᵇ, der in phantastische Ranken endigende, mit Knüppel und Schild bewaffnete Streiter auf fol. 290ª, alle diese Figuren sind als harmlose Spielereien zu betrachten, welche nach unseren Begriffen freilich nicht in ein Andachtsbuch gehören, der unbefangenen natürlichen Auffassung des Mittelalters aber durchaus nichts Befremdendes boten. Als geradezu anstössig ist dagegen die auf fol. 272ᵇ oberhalb eines Initials ohne jede textliche Veranlassung angebrachte Scene zu bezeichnen, in welcher Mönch und Nonne beim Würfelspiel in Streit gerathen erscheinen. Das Anstössige des Gegenstandes

wird durch die Darstellungsweise noch gesteigert: die Nonne tritt über das Würfelbrett hinweg dem Mönche, der die Hand nach ihrem Busen ausstreckt, vor den Leib, so dass das nackte Bein aus dem Kleide bis zum Knie herausschaut. Der Umstand, dass beide braune Kutten tragen, legt die Vermuthung nahe, dass eine Bosheit gegen die Brüder vom Orden des heiligen Franciskus zu Grunde liegt. Offenbar geht diese Darstellung über das gewöhnliche Maas des bei derartigen „drôleries“ Erlaubten hinaus, und es kann nicht mehr von „einem Humor“ die Rede sein, „der sich nach ernster anhaltender Beschäftigung mit dem Heiligen und tiefsinnig Tragischen gelegentlich einmal Luft machen muss und also nur seiner selbst willen existirt“ *). Dabei ist die übereinstimmende Beobachtung zu machen, dass die Geschicklichkeit und Erfindungsgabe der Illuminatoren gerade bei diesen von aller Schablone losgelösten launigen Einfällen am deutlichsten hervortreten. So zeigen denn auch unsre drôleries den Künstler von der vortheilhaftesten Seite. Das eben erwähnte anstössige Bildchen ist sogar unzweifelhaft das beste in Erfindung und Zeichnung innerhalb der ganzen Folge. Der Zug zum Phantastischen, der die antiken Fabelwesen und Monstra entstehen liess, ist auch der Vater der mittelalterlichen drôleries in Stein und Farbe. Er ist unabhängig von der Kultur und findet seine beständige Nahrung in dem Bedürfnisse nach übernatürlicher Anschauung, das der Menschenseele zu allen Zeiten innegewohnt hat. Hinzu kommt für das abendländische Mittelalter wenigstens die wachsende Verbreitung der Helden- und Thiersagen, in denen Fabelwesen und Unthiere aller Art ihr Wesen treiben und welche die Phantasie des Volkes wie der Künstler erfüllten. Was Wunder, wenn sich diese dann auch gelegentlich dort einschleichen, wo sie keinen natürlichen Zutritt haben und von den naheliegenden Gegensätzen künden, die in der Menschenbrust schlummern.

Soweit sich bisher übersehen lässt, haben die französischen Enlumineurs des XIII. Jahrhunderts auch diese Künstlereinfälle, denen wir zuletzt in carolingischen Mss. hauptsächlich als Beiwerk der Kanones-Arkaden begegnet waren, wieder eingeführt und weiter ausgebildet. Unsere Handschrift vom Jahr 1288 zeigt, wie schüchtern man anfangs damit zu Werke ging, schüchtern freilich nur in Bezug auf die Zahl, nicht, wie wir gesehen haben, in Bezug auf den Gegenstand der Bildchen. Später traten die drôleries in französischen sowohl wie deutschen Mss. nicht selten in einer Weise in den Vordergrund, dass die übrigen Miniaturen fast ganz dagegen verschwinden **), wie sie sich denn auch bekanntlich an Chorgestühlen und in der Stein-Dekoration oft in überlauter Weise vernehmlich machen.

III. Die zahlreichen einfachen Zierbuchstaben unserer Handschrift sind meist wesentlich kleiner gehalten, als die vorbeschriebenen Bilder-Initialen und lassen durchweg

---

*) Kugler, Kl. Schriften I, 67.

**) Beispiele bei Woltmann und Woermann, Gesch. d. Malerei I, 350 f. Unserm Brevier hierin nahe verwandt auch das Psalterium Add. 30029 des Brit. Mus. S. im Allgem. auch Schnaase, 2. Aufl., IV, 265 ff.

zweierlei Verzierungsweisen erkennen: entweder ist der Körper des breiten kräftigen Buchstabens golden, dann weist der davon eingeschlossene Theil blaue oder rosa Färbung mit darauf liegender zierlicher weisser „Damascirung“ auf, oder der Buchstabenkörper ist farbig, dann ist die Füllung golden und mit zierlichem Ranken- und Blätterwerk im Stile unserer Scivias-Initialen belegt. Dazu kommt eine farbige Umrahmung, die sich ungefähr dem Umrisse des Buchstabens anpasst und vielfach an den Ecken in dornartige Spitzen ausläuft.

Auf diese Weise ist eine gewisse Abwechslung in das Heer der Initialen hineingebracht worden, von denen oft ein halbes Dutzend auf einer Seite stehen. Die erwähnte Färbung der nächsten Umgebung des Initials stammt aus ottonischer Zeit und ist seit dem X. Jahrhundert besonders häufig in süddeutschen Mss. anzutreffen.*) Von den Zierbuchstaben ausgehend und theils eng, theils lose damit verbunden, erstrecken sich lange bunte Linienzüge genau wie beim Kalendarium (s. oben) an der Vorderseite der Columnen nach oben oder unten, theils geschwungen, theils geradlinig, bald in sonderbare Wellenlinien mit Spitzblättern, bald in Menschenköpfe und dergl. endigend. An diesen steifen und schwerfälligen Ranken treten denn auch zum ersten Male spitze zackige Blätter auf, die Vorläufer des Dornblattmusters, welches späterhin die Alleinherrschaft erlangen und für die französische Initial-Ornamentik des XIV. und XV. Jahrhunderts typisch werden sollte. Noch springen sie nur vereinzelt seitlich oder am Ende der Ranken heraus, später überwuchern sie die ganzen Ränder und verdrängen in ihrer Einförmigkeit alle reichere Formgebung.

Die Frage nach dem Stande des Illuminators, ob Mönch oder Laie, ist wie meistens schwer zu entscheiden. Aus der derben drôlerie auf fol. 272b könnte man wohl eher auf einen mönchischen Urheber, der den Bettelmönchen eins anhängen wollte, schliessen, als auf einen Laien, der sich solchen Scherz kaum erlaubt haben dürfte. Immerhin ist aber bekannt, dass seit Ludwig IX. (1226—1270) das Laienelement im Kunstbetriebe, besonders auch in der Illumination, immer mehr die Oberhand über die klösterliche Thätigkeit gewinnt, so dass der Urheber auch in den Kreisen der weltlichen „Enlumineurs“ zu suchen sein könnte.

Wir schliessen hieran die Betrachtung einer

XIII. Vulgata

(Sal. IX, 5),

welche wie üblich am Schlusse die Schrift des Heiligen Hieronymus de nominibus hebraicis enthält. Auf der Innenseite des Vorderdeckels befindet sich folgender Eintrag: Ex libris F. Petri Molitoris Salemitani dono accepi hunc librum ab Udalrico Rösler Constancien. Anno dñi 1597. Der kostbare Lederband mit zierlicher Gold-Pressung in der Mitte und an den Ecken ist also jedenfalls vor dieser Zeit gefertigt, worauf auch die treffliche

*) Vgl. Theil I S. 51.

Zeichnung des Ornaments hinweist. Beschlag und Schliessen scheinen jüngeren Ursprunges. Der Text des kleinen, dicken Octavbandes (Blattgrösse: 125 × 174 mm) ist in zwei Columnen mit zierlicher Schrift geschrieben. Die kalligraphische Ausstattung besteht in dreierlei Zierbuchstaben:

a) Kleine graziöse gothische Schnörkel-Buchstaben in zwei Farben mit langen, meist grünen Ausläufern. Auf jeder Seite mindestens einer, zuweilen ein halbes Dutzend, sämmtlich zur Hälfte vor die Columnen herausgerückt.

b) Grössere mehrfarbige Initialen zu Anfang der Hauptabschnitte. Sie bilden ein Mittelglied zwischen den Zierbuchstaben unseres Liber Scivias (s. Bd. I S. 106 f.) und denen des letztbeschriebenen französischen Breviarium. Das in Verbindung mit allerlei Thierformen auftretende Ranken-, Blätter- und Blüthenwerk gleicht in Zeichnung wie Farbe durchaus dem der Scivias-Initialen; der Grund ist durchweg Gold, die Umrahmung viereckig. Daneben treten aber eine ganze Reihe Zierbuchstaben auf, von denen aus, wie im genannten Breviarium lange, mehr oder minder steife Randschnörkel in zwei Farben vorn an den Zeilenköpfen herablaufen. Statt der spitzigen und zackigen Endigungen treten hier aber schwerfällige knotenartige Bandverschlingungen mit den bekannten lappigen Blättern auf. Von dem Fortbestehen der Vorliebe für die ältere Thier-Ornamentik zeugen Initialen wie die J auf fol. 75ª, 265ª, 265ᵇ, 270ᵇ, 271ª u. s. w., die lediglich aus phantastischen Thierleibern gebildet sind, wie denn auch die Ausläufer der Zierbuchstaben wiederholt aus schlangenartigen Thiergebilden und Drachen bestehen.

c) Eine Anzahl Bilderbuchstaben, selten über 2 cm in □ gross und also noch kleiner als die des vorbeschriebenen Breviarium, nämlich:

1) Fol. 4ª. Der Heilige Hieronymus nach Evangelistenart am Schreibpult sitzend, auf dem ein Adler hockt; innerhalb eines F.

2) Fol. 6ª. Innerhalb eines langgezogenen J sieben kleine Kreise mit den Schöpfungsbildern *). Der Schöpfer, nach gewöhnlicher mittelalterlicher Auffassung in der Gestalt Christi mit Kreuz-Nimbus ist auf jedem Bildchen in halber Figur zu sehen; auf dem obersten hält er in der Linken den Erdball, welchen er mit der Rechten segnet. Darunter ist die Theilung der Wasser dadurch angedeutet, dass der Herr mit den Armen und Händen eine sehr bezeichnende Trennungsbewegung zwischen einem obern und untern blauen Streifen ausführt. Das dritte Bild zeigt links das Trockene, rechts das Nasse und den Herrn in der Mitte mit demselben Scheidungs-Gestus. Das vierte Tagewerk stellt der Künstler so dar, dass der Schöpfer die Mondsichel und die Sonne in der Linken hält und wie auf dem ersten Bilde den segnenden Gestus mit der Rechten darüber macht. Das fünfte Bild zeigt im untern Theil eine Anzahl kleiner Thiere und, oberhalb eines das

---

*) In derselben Weise und an derselben Stelle das Initial verziert z. B. in der Stuttgarter Vulgata (Bibl. fol. 3a—c), welche aus Mons im Hennegau stammt; ebenso in der Bibel Cod. 3939 der Bibl. Royale in Brüssel, der Bamberger Bibel A I, 19, dem Ms. Fr. 20125 der Bibl. Nat. in Paris etc. S. auch unten S. 71.

Bild quer durchschneidenden Balkens, den sich herabneigenden Schöpfer mit demselben Gestus wie auf dem zweiten und dritten Bilde. Statt der Schöpfung des ersten Menschen wird an sechster Stelle wie gewöhnlich (s. Th. I S. 78) die der Eva dargestellt. Adam liegt mit seitlich herumgedrehtem Oberkörper im Schlaf, Eva schaut halb aufgerichtet hinter demselben hervor. Der Herr hat ihre beiden Hände gepackt und zerrt sie empor. Das siebente Bild zeigt Christus ruhend von seinen Werken am siebenten Tage. In der Linken hält er das Evangelium, die Rechte segnet. Durchweg Goldgrund; die Zwickel zwischen den einzelnen Rundbildchen blau mit rothen und weissen feinen Tupfen. Den untern Abschluss bildet ein Knoten aus Ranken- und Blumenwerk, welches in Drachenköpfe ausläuft.

3) Fol. 19^b^. Innerhalb eines H drei Männer mit ausgeprägt jüdischem Typus nebeneinander nach links schauend.

4) Fol. 31^a^. Innerhalb eines D rechts oben der Herr sich zu Moses herabbeugend, der ein Sühnopfer zu schlachten im Begriff steht. Moses erscheint hier wie auf dem folgenden Bilde noch ohne den üblichen Hornschmuck, nur mit Nimbus.

5) Fol. 39^a^. Auf dem wagerechten Balken eines L zu Beginn des vierten Buches Moses ein kleines Bildchen, welches Gott zum Fenster der Stiftshütte herausschauend darstellt. Davor steht Moses mit Rede- oder Segensgestus.

Merkwürdigerweise ist der Beginn des Deuteronomium nicht durch einen Bilderbuchstaben ausgezeichnet, ebensowenig wie der Anfang der folgenden Abschnitte bis zum ersten Buche der Könige.

6) Fol. 76^b^. Die trauernde Hanna vor der Bundeslade; innerhalb eines F.

7) Fol. 85^b^. Innerhalb eines F Saul sich in sein Schwert stürzend. Ungeschickt dargestellt, besonders auch der danebenstehende Knappe.

8) Fol. 93^b^. König David im Bette liegend, hinter dem Lager Abisag und eine ihrer Frauen; innerhalb eines E.

9) Fol. 103^a^. Der König Israel erscheint oberhalb einer zinnengekrönten Mauer; davor ein Mann, der mit einem Bogen nach oben auf ihn schiesst (vgl. I. Buch der Könige, Cap. 22, Vers 34); innerhalb eines P.

10) Fol. 111^b^. Zu Beginn des ersten Buches der Chronika drei Männer im Gespräch zusammenstehend; der mittlere hält ein Buch und schaut ernsten Blickes scharf zur Seite; innerhalb eines A.

11) Fol. 120^a^. König Salomo vor dem ehernen Altare knieend und das Opfer in Gestalt einer grossen Kugel oder Scheibe mit ausgestreckten Händen darüber haltend; hinter ihm eine andere Person stehend und in derselben Weise das Opfer darbietend; innerhalb eines C.

12) Fol. 130^b^. Das langgestreckte Initial J ist zu einem Bilde des Tempelbaues in der Weise benutzt, dass zuoberst der Baumeister mit dem Maasstabe erscheint, darunter

ein thurmartiges Gebäude und zuunterst zwei Männer, die eine Tragbahre mit Werksteinen auf einer Leiter hinauftragen.

13) Fol. 137a. Josias knieend (Esra III, 3), hält ein Opferlamm über den Altar; innerhalb eines E.

14) Fol. 141b. Tobias, halb aufgerichtet im Bette, mit betend erhobenen Händen; innerhalb eines C.

15) Fol. 144a. Judith, dem Holofernes das Haupt abschlagend; innerhalb eines A. Der Feldherr in reicher Kleidung liegt seitlich am Boden; Judith in grünem Gewande steht vor ihm und säbelt mit einem gewaltigen Schwerte den Kopf herunter, den sie mit der Linken zurückbiegt.

16) Fol 148a. Ein grosses J aus zwei übereinanderstehenden Personen gebildet, von denen die obere, der König Ahasver, sich zu der in königlichem Staat darunter stehenden Esther mit dem Kopfe herabneigt, indem er zugleich mit Hand und Stab auf sie als die erwählte Jungfrau hinweist.

17) Fol. 152a. Hiob nackend auf grünem Lager (Rasen?), dahinter sein Weib, das ihm (nach V. 21) die Frage vorzulegen scheint, ob er nach all dem Unglück noch an Gott glaube; in dem strengen Blick, den Tobias auf sie wirft, ist die Antwort des Knechtes Gottes zu lesen. Mit wenig Mitteln ist hier die Situation klar ausgedrückt und der Vorgang geschickt in ein D hineinkomponirt.

18) Fol. 159a. Zu Beginn des Psalters, in dem oberen Theile eines B, der Herr mit Buch und segnender Rechten, im unteren König David, die Harfe spielend.

19) Fol. 161b. Vor dem 27. Psalm, David thronend mit Lilienszepter in der Rechten; innerhalb eines D.

20) Fol. 163b. Vor dem 39. Psalm, links der Sänger sitzend und mit der Linken auf seinen geschlossenen Mund weisend, während die Rechte sich gegen den Gottlosen wendet, der wie ein Teufel, als grünes Unthier gegenüber am Innenrande des D erscheint.

21) Fol. 165a. Vor dem 53. Psalm, abermals innerhalb eines D, David sitzend mit einer Keule (?) in der Hand und den Gottlosen mit der erhobenen Rechten beschwörend, der ebenso wie auf dem vorigen Bilde als Teufel, aber diesmal grau dargestellt ist.

22) Fol. 167a. Vor dem 69. Psalm, im oberen Theile eines S, ein Schiff auf Wellen tanzend, im unteren Jonas im Rachen des Wallfisches. Der Künstler nahm hier, wo David das Bild gebraucht, dass ihm das Wasser der Sünde bis an die Seele steige und dass er im Schlamme zu versinken fürchte, den bekannten Vorgang aus der Jonas-Legende, unbekümmert, dass er dem Sinne nach gar nicht dazu passt.

23) Fol. 169a. Vor dem 81. Psalm, König David die Harfe spielend; innerhalb eines E.

24) Fol. 171a. Zu Beginn des 96. Psalms, ein Bischof in vollem Ornate nach Evangelistenart mit Schreiben an einem Pulte beschäftigt; innerhalb eines C.

25) Fol. 173a. Vor dem 110. Psalm der thronende Herr; innerhalb eines D.

26) Fol. 177a. Zu Beginn der Sprüche Salomonis, innerhalb eines P, König Salomo mit einem Palmzweig in der Rechten auf dem Throne sich zu einem vor ihm sitzenden Manne beugend, der lebhaft gestikulirt und ein Buch auf seinem Schosse hält.

27) Fol. 183b. Zu Beginn des Prediger Salomo, ähnlicher Vorgang; nur sind die beiden Persönlichkeiten hier stehend abgebildet; innerhalb eines U.

28) Fol. 185b. Zu Beginn des Hohenliedes ein mit der Krone geschmücktes Weib, die Kirche, welche in der Rechten einen Kreuzesstab, in der Linken ein Gefäss (Salbengefäss nach V. 2?) trägt; innerhalb eines O.

29) Fol. 186b. König Salomo als Richter mit dem Schwert in der Linken und mahnend erhobener Rechten thronend; innerhalb eines D.

30) Fol. 191b. Mann und Weib einem zwischen ihnen stehenden Kinde die Hände auf's Haupt legend; innerhalb eines O.

Von jetzt ab erscheinen zu Beginn der Hauptabschnitte nur noch Zierbuchstaben ohne Bilder. Ein Grund dafür ist nicht einzusehen. Schrift und sonstige Ausstattung gehen unverändert weiter. Vielleicht, dass dem Illustrator die Geduld ausging, doch dürften die kleinen Zierbuchstaben mit ihrem reichen, bunten Rankenwerk kaum weniger Mühe als die Bilderbuchstaben verursacht haben. — Betrachten wir die vorstehend aufgeführte Bilderreihe, so fällt zunächst die grosse Anzahl der Illustrationen zum Psalter auf, die freilich in keinem Zusammenhange mehr mit den älteren Serien der Psalter-Illustrationen stehen*), aber doch das Fortdauern der Vorliebe für diesen Theil der Bibel kennzeichnen. Wir werden sehen, dass dies Beispiel nicht vereinzelt steht, dass nämlich allmählich eine bestimmte Tradition auch hier wieder Platz greift und die Bilderchen sich im Grossen und Ganzen an denselben Stellen wiederholen. Die Wahl des Stoffes ergiebt sich im Ganzen unmittelbar aus dem nachfolgenden Texte.

Auch zwischen diesen Bilderbuchstaben und denen des französischen Breviers von 1288 (Sal. IX, 51) ist eine gewisse Stilverwandtschaft vorhanden. Die Zeichnung erscheint freilich etwas unbeholfener, doch mag hieran der kleine Maasstab die Hauptschuld tragen. Im Ganzen herrscht dieselbe Sorgfalt in der Darstellung der Gesichter, Bewegungen und Falten, sind auch hier Kopf und Hände meist zu gross ausgefallen. Ausgenommen bei den beiden ersten Nummern sind die Fleischtheile hier ebenfalls ausgespart, und es ist kaum zu begreifen, wie der Künstler in diese oft nur Stecknadelskopf grossen Gesichter Zeichnung und sogar Ausdruck hineinzubringen gewusst hat. Künstlereinfälle (drôleries) fehlen vollständig.

---

*) S. A. Springer, die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter, in den Abhandl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. Philol.-Histor. Kl. Bd. VIII, Leipzig 1880, s. a. Bisch und Jenner, Early Drawings and Illuminations of the Brit. Mus. pag. 252 f.

Trotz der erwähnten Uebereinstimmung eines Theiles der Initialen und besonders der Bilderbuchstaben mit denen unseres französischen Breviers ist doch wohl nicht ohne Weiteres anzunehmen, dass auch dies Ms. in Frankreich geschrieben und illuminirt worden ist. Schon das Fehlen des Dornblattes macht nach dieser Richtung hin misstrauisch. Dasselbe dürfte auch bezüglich der drei folgenden Handschriften der Fall sein, von denen wir die

XIV. Vulgata

(Sal. IX, 1)

voranstellen. Der kleine, dicke Band (Blattgrösse des ungemein dünnen Pergaments 87 × 130 mm) enthält zu Beginn der grösseren Abschnitte bunte Zierbuchstaben, die denen der letztbeschriebenen Handschrift in jeder Weise nahe verwandt, aber in Uebereinstimmung mit der kleinen, ohne Vergrösserungsglas kaum zu entziffernden Schrift noch kleiner und zierlicher, im Durchschnitt nicht viel über 10 mm i. □ gross gezeichnet sind. Eine Ausnahme machen die langen Initialen J, die sich vor den Zeilenköpfen entlang ziehen. Hauptbeispiel zu Beginn der Genesis. Die Elemente, aus denen die Buchstaben zusammengesetzt erscheinen, sind dieselben bunten Ranken mit breitlappigen Blättern, häufig mit Thierformen untermischt; auch die Farbenskala ist dieselbe, freilich mit Ausschluss alles Goldauftrages. Daneben sind eine Unzahl kleinerer und grösserer zweifarbiger Schnörkel-Initialen über die Seiten verstreut; Bilderbuchstaben fehlen ganz.

Die zweite Handschrift, ebenfalls eine (unvollständige)

XV. Vulgata

(Trübn. 1496)

in kleinem Formate (120 × 173 mm) enthält nur zu Anfang (auf fol. 4[a] und 6[b]) zwei mehrfarbige grössere Initialen im Stile der vorbeschriebenen Zierbuchstaben, dafür aber weiterhin eine Fülle grosser, gothischer Schnörkelbuchstaben in Blau und Roth, deren Ausführung als eine musterhafte zu bezeichnen ist. Auch die von den kleineren Majuskeln ausgehenden charakteristischen Schnörkellinien verrathen eine sichere, formgewandte Hand.

Etwas reicheren kalligraphischen Schmuck enthält dagegen wieder das dritte der hierher gehörigen Mss., ein

XVI. Psalterium

(Sal. VIII, 23)

ein mittelgrosser Quartband (223 × 310 mm) von 105 Blättern. Zahlreiche zweifarbige Schnörkelbuchstaben, die grösseren oft mit ganz kleinen, reizend gezeichneten Thieren als Mittelpunkt, beleben die 54 Seiten des ersten Theiles, daneben unzählige rothe oder blaue Anfangsbuchstaben innerhalb der Zeilen. Mit fol. 30 beginnen ein neuer Schreiber und Illuminator. Letzterer führt an Stelle der grossen Schnörkel-Initialen folgende 6 Bilderbuchstaben vor den Hauptabschnitten des Psalters ein:

1) Fol. 33b. Vor dem 27. Psalm, der Herr einen vor ihm sitzenden Mann segnend; innerhalb eines D.

2) Fol. 36b. Vor dem 39. Psalm, der königliche Sänger mit der Linken den Mund schliessend, die Rechte auf die Brust legend; ebenfalls innerhalb eines D (vgl. Nr. 20 in Sal. IX, 5).

3) Fol. 39a. Vor dem 53. Psalm, David baarhäuptig in sehr verrenkter Stellung, mit der Rechten pankend, mit der Linken eine Flöte haltend; abermals innerhalb eines D.

4) Fol. 44a. Vor dem 81. Psalm, oben ein Posaunenbläser, darunter drei singende Männer lebhaft gestikulirend; innerhalb eines E.

5) Fol. 47a. Vor dem 96. Psalm, zwei singende Mönche vor einem Pulte mit dem Chorbuche stehend; innerhalb eines C.

6) Fol. 50a. Vor dem 110. Psalm, Krönung Mariae durch Christus; innerhalb eines D.

Der hintere Theil der Handschrift enthält nur noch zu Beginn der Interpretationes nom. hebr. auf fol. 57a einen reichern Zierbuchstaben trefflichster Ausführung.

Die stilistische und technische Verwandtschaft dieser Bildchen und Buchstaben mit denen in unserm französischen Brevier (Sal. IX, 51) ist abermals eine unleugbare: dieselbe Mimik, dieselben Gesten und Stellungen (vgl. Sal. IX, 51, fol. 183b mit unserm Bildchen auf fol. 50a), dieselben Farben und technischen Eigenthümlichkeiten. Wir finden die rothen Tupfen in den Gesichtern wieder, ebenso wie das nachträgliche Einzeichnen der Falten- und Schattenstriche u. dergl. m. Nur der Goldgrund ist bis auf einen Fall (fol. 36a) vermieden, und statt dessen farbiger (purpurner oder blauer) Grund mit eingezeichneten rauten- und sternförmigen Mustern beliebt worden. Auch eine drôlerie ist zu verzeichnen in Gestalt eines lustig krähenden Hahnes, welcher auf dem C (fol. 47a) sitzend den Gesang der andächtig psalmirenden Mönche begleitet. Schliesslich finden sich sogar bei den Ausläufern des ersten Bilderbuchstabens die oben als charakteristisch bezeichneten dornenartigen Spitzen. Trotzdem scheint uns auch hier die Annahme französischen Ursprunges nicht unbedingt erforderlich, zumal auch eine auf fol. 47a bei den Bilderbuchstaben befindliche gleichzeitige Eintragung in deutscher Sprache verfasst ist. Eine Notiz des XV. Jahrhunderts auf dem hintern Deckelblatte besagt ausserdem: Liber iste est mihi obligatus a fratre Heggencino, worunter der übliche Eintrag: Liber sancte Marie in Salem. Am nächsten würde es also liegen, die Schreibstube dieses Klosters selbst als Ursprungsstätte auch dieser Handschrift zu betrachten. Vergleichen wir damit aber die bereits besprochenen Erzeugnisse des Salemer scriptorium (Sal. X, 10 und IX, 39), so verliert diese Annahme sowohl im Hinblick auf mancherlei technische Eigenthümlichkeiten wie auf den verschiedenen Stilcharakter der Initialen an Wahrscheinlichkeit. Die Salemer Handschriften zeigen im XIII. und, wie wir sehen werden, auch noch im folgenden Jahrhundert ein bestimmtes Festhalten an der einheimischen Initial-Ornamentik, als deren besonders charakteristische Erzeugnisse wir wiederholt schon die Zierbuchstaben unseres Liber Scivias bezeichnet haben.

Von französischem Einfluss ist im Salemer scriptorium nichts zu spüren. Immerhin könnte man annehmen, dass vorübergehend ein in Frankreich geschulter Illuminator im XIII. Jahrhundert dort anwesend gewesen sei und unsere Handschrift gefertigt habe, eine an sich nicht unmögliche, aber unwahrscheinliche Annahme. Man wird daher wohl richtiger an eine westdeutsche, vielleicht elsässische Schreibstube unter französischem Einflusse zu denken haben.

Wir lassen nunmehr einige weitere lateinische Handschriften deutschen Ursprunges aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts folgen, lediglich mit Zierbuchstaben in der Art unserer Scivias-Initialen geschmückt. Zunächst eine vierbändige

XVII. Vulgata

(Sal. X, 19—22)

in Folio, deren zugehöriger erster Band nicht mit nach Heidelberg gelangt ist. Cod. Sal. IX, 19, der ehemalige zweite Band, der mit dem Buche Samuelis beginnt und der darauf folgende Band Cod. Sal. IX, 20 sind etwas kleiner im Format (ca. 340 × 480 mm) als die beiden letzten Bände Codd. Sal. IX, 21 und IX, 22 (ca. 355 × 505 mm), doch wird die Zusammengehörigkeit aller vier Bände allein schon durch die Uebereinstimmung der Schriftzüge gewährleistet. Die kalligraphische Ausstattung unterscheidet sich nicht nur insofern, als z. B. im zweiten Bande auch innerhalb der Columnen kleinere bunte Capitalen angebracht sind, während in den drei übrigen Bänden dieselben sich nur vorn an Zeilenanfängen finden, sondern auch in der Art der Anbringung der grossen Zierbuchstaben. Hier ist keine Gleichmässigkeit vorhanden und besonders kein Prinzip herauszuerkennen: bald stehen sie zu Beginn eines neuen Capitels, bald mitten drinnen vor einem beliebig gemachten Absatze. Dabei ist der betreffende Platz stets mit Ueberlegung ausgespart und durch Abrücken der oberen oder unteren Zeilenanfänge vergrössert. Das J steht gewöhnlich frei vor der Zeile. Nur in der Vertheilung der ganz grossen vielfarbigen Initialen jeweils zu Anfang der einzelnen Bücher und Abschnitte ist eine gewisse Regelmässigkeit gewahrt. So enthält der erste Band 8, der zweite 19, der dritte 21, der vierte 27 Prachtbuchstaben, welche im Stil vollkommen übereinstimmen. Die auf S. 105 f. des ersten Theiles gegebene Charakterisirung dieser etwas ungeschlachten buntfarbigen Initialen mit ihren sternförmigen Blumen, breitlappigen Blättern und ihrem naturalistischen, meist unklar verschlungenen Rankenwerk trifft im Allgemeinen auch hier zu. Dagegen sind gewisse technische Eigenthümlichkeiten vorhanden, welche deutlich erkennen lassen, dass jeder der vier Bände von einer andern Hand illuminirt worden ist.

Sal. X, 19 enthält acht bunte grosse Prachtbuchstaben der letzterwähnten Art (fol. 1^b, 4^a, 37^a, 64^b, 97^b, 127^a, 128^a, 155^a), bei denen ein kaffeebrauner Ton für den Grund bevorzugt erscheint. Sonst nichts Bemerkenswerthes.

Sal. X, 20 enthält 19 Prachtbuchstaben (fol. 1ª, 39ª, 39ᵇ, 43ª, 91ᵇ, 96ª, 98ª, 143ª, 144ᵇ, 164ª, 170ª, 172ᵇ, 177ᵇ, 178ᵇ, 180ᵇ, 184ᵇ, 187ª, 189ᵇ, 201ª), von denen nur der letzte (s. Taf. II) die übliche Malweise in kräftigen Gouachetönen, wie der Liber Scivias und der erste Band dieses Bibelwerkes, aufweist. Die übrigen zeigen sämmtlich eine strichelnde Colorirung des Ranken- und Blattwerkes sowie meistens auch des Buchstabenkörpers. Der betreffende Streifen wird dabei nicht ganz mit Farbe gefüllt, sondern nur bunt umrändert und von breiten farbigen Strichen durchzogen, so dass der weisse Pergamentgrund dazwischen sichtbar bleibt. Die Färbung erhält dadurch etwas leichtes, aquarellartiges, wie denn auch der Hintergrund meist mit nicht sehr dick gehaltenen Deckfarben bemalt ist. Gegen Schluss des Bandes auf fol. 180ᵇ, 184ᵇ, 187ª und 189ᵇ scheinen manche Farben dem Illuminator auf der Palette ausgegangen zu sein; wenigstens beschränkt sich die Colorirung hier auf ein in der vorbeschriebenen strichlichen Weise aufgetragenes Grün und ein mehr oder minder schmutziges Gelb. Der Grund ist weiss gelassen, oder wie auf fol. 180ᵇ (s. Taf. II) durch Kreuzschraffirung mit der Feder bedeckt. Das O auf fol. 187ª (s. ebenda) ist noch dadurch merkwürdig, dass es lediglich aus zwei einander in die Schnauze beissenden Drachen gebildet ist, während im innern Raum ein aufrecht fliegendes Unthier erscheint. Zwar spielt das Drachen- und Fabelthierwesen, wie bereits hervorgehoben, in den deutschen Mss. noch lange eine gewisse Rolle, immerhin sind solche rein aus Thierkörpern (nach alter Irischer oder Langobardischer Art) zusammengesetzte Zierbuchstaben doch nur selten mehr am Schluss des XIII. Jahrhunderts anzutreffen. Das letzte Initial dieses Bandes ist, wie gesagt, wieder in der gewöhnlichen Weise voll mit Gouache-Farbe und weissen Punkten darauf ausgemalt. Auf fol. 172ᵇ (s. Taf. II) ist auch der Versuch gemacht, eine menschliche Figur mit einem Initial in Verbindung zu bringen. In sitzender Stellung, gänzlich unbekleidet und mit einem gewaltigen Pferdeschweife versehen, hält sie sich mit beiden Händen an dem Stamm eines D. Ein innerer Zusammenhang zwischen dieser Figur und dem Text ist nicht vorhanden. Sie dient lediglich zur Ausfüllung der Zwickel zwischen dem schrägen Strich des D und den zurückgerückten Zeilen-Anfängen und ist am besten als eine in Folge des grossen Maasstabes etwas plump ausgefallene drôlerie aufzufassen.

Seit Aufkommen der gothischen, mit Schnörkeln umsponnenen Majuskeln tritt häufig das Bestreben der Kalligraphen hervor, diesen Schnörkeln die Formen von drolligen Gesichtern oder Thierfratzen mancherlei Art zu geben. Oft genügt ein eingesetztes Auge, um den Endschnörkel in ein menschen- oder thierähnliches Antlitz zu verwandeln, oft aber auch erscheinen so ganze Fratzengesichter mit unförmiger Nase und grossem Maule, wobei dann gewöhnlich der Schnörkel in irgend eine wunderliche Kopfbedeckung, eine hohe spitze Mütze, eine umgelegte Kappe, ein helmartiges Gestell u. dergl. ausläuft. Wie bereits im Liber Scivias, so lassen sich auch in unserer Vulgata in allen vier Bänden zahlreiche Beispiele dieser Art finden. Ja es fehlt auch nicht an Initialen, wo, wie in dem oben beschriebenen

französischen Brevier vom Jahre 1288, völlig ausgebildete Menschenköpfe zum Scherz an oder in dem Buchstabenkörper ohne jede Veranlassung angebracht erscheinen, und zwar seltener bei den grossen Initialen (Beispiel auf fol. 144ᵇ im zweiten Bande) als bei den kleineren Zierbuchstaben, denen dadurch ein gewisser Reiz, eine gewisse Abwechselung verliehen werden sollte. Es ist dieselbe Künstlerlaune, der diese Fratzenschnörkel und die mehr selbständigen drôleries entstammen.

Der dritte Band, Cod. Sal. X, 21, enthält 21 grosse Prachtbuchstaben [fol. 1ᵇ, 3ᵃ, 23ᵇ, 30ᵇ, 34ᵃ, 48ᵃ, 48ᵇ, 87ᵇ, 111ᵃ (2 Stück), 120ᵇ, 132ᵇ, 140ᵇ, 144ᵇ, 145ᵇ, 169ᵃ, 186ᵃ, 218ᵇ, 241ᵃ (2 Stück)], ganz in der Art der Scivias-Initialen und der des ersten Bandes ausgemalt: lebhafte, kräftige Farben in buntester Zusammenstellung mit getüpfelten Verzierungen in Deckweiss. Auf fol. 30ᵇ sind dabei der Grund des Buchstabens und die viereckige Umrahmung des Ganzen mit Blattgold angelegt, ein innerhalb dieses Bandes vereinzelter Versuch, dem sich aber im folgenden Bande vier weitere Beispiele gesellen. Die gute Erhaltung beweist, dass der betreffende Illuminator über die schwierige Technik des Goldauftrages sicher verfügte. Eine nähere Beachtung verdienen die beiden letzten Initialen (auf fol. 241ᵃ), die wir auf Tafel III wiedergeben, besonders das grosse, sich fast über die ganze Seite erstreckende P. Während der Kopf dieses Buchstabens in Zeichnung und Färbung durchaus im Charakter der übrigen Initialen des Werkes gehalten ist, scheint der Illuminator für den untern Theil direkt ein altes irisches Vorbild verwendet zu haben. Wenigstens ist der sich in den Flügel beissende Drache durchaus in der Weise behandelt, wie die irischen Miniatoren ihre Menschen- und Thierleiber aus geometrischen Figuren zusammenzusetzen pflegten. Das daneben stehende Initial J zeigt dagegen den Stamm mehr nach karolingischem Muster durch ein einfaches Flechtmuster belebt, während zwei oben seitlich hervortretende, ebenfalls ächt carolingische Drachenköpfe, den Abschluss bilden. Ein derartiges direktes Zurückgreifen auf weit zurückliegende Vorbilder ist dem Verfasser in Handschriften jener Zeit bisher nicht wieder begegnet. Es übertrifft noch die oben erwähnte Verwendung der Thiermotive im zweiten Bande. Ausser diesen 21 Gouache-Initialen sind noch drei grosse Zierbuchstaben auf fol. 86ᵇ, 120ᵃ und 132ᵇ zu verzeichnen, die in der Mitte stehen zwischen erstern und den grossen Schnörkel-Initialen. Das Merkwürdige hierbei ist, dass das P auf fol. 86ᵇ in der Zeichnung den grossen Gouache-, in der Färbung den Schnörkel-Initialen entspricht, während bei den beiden Anderen das Umgekehrte der Fall ist.

Der vierte Band, Cod. Sal. X, 22, zeigt dasselbe Bestreben, innerhalb der siebenundzwanzig Initialen, mit denen dieser Band geschmückt ist, Abwechselung und Mannigfaltigkeit zu schaffen. Während Einige die gewöhnliche Gouache-Färbung meist sehr grell und bunt — in der Mitte des Bandes macht sich ein knalliges Zinnober breit — aufgetragen zeigen und in vier Fällen (auf fol. 1ᵃ, 96ᵃ, 124ᵇ und 184ᵃ) sogar Goldauftrag verwendet ist, erscheinen Andere (z. B. auf fol. 5ᵃ und 57ᵃ) in der erwähnten Weise nur

leicht strichelnd gefärbt. Die letztere dieser beiden Initialen zu Beginn des Lucas-Evangelium zeigt ausserdem die Eigenthümlichkeit, dass die Figur des Evangelisten mit dem Stierkopf selbst zur Bildung des senkrechten Theiles des 𝔏 benutzt worden ist. Der Leib eines Drachen, dessen Kopf sich unter den Füssen des Evangelisten befindet, bildet den Uebergang zu dem übrigen Theile des Buchstabens (s. Tafel IV).

Der künstlerische Werth unserer Handschrift besteht in der grossen Mannigfaltigkeit der oben geschilderten Zierbuchstaben. Das Schwanken und Tasten, das sich in ihrer Formgebung und Technik kundgiebt, sollte, wie wir sehen werden, noch geraume Zeit in deutschen Illuministen-Kreisen die Regel bilden. Was den Ursprungsort anbetrifft, so ist es möglich, dass die vier Bände in der Nähe der Scivias-Handschrift entstanden sind, deren Ursprung auch Lamprecht auf den Rupertsberg bei Bingen versetzen möchte*), möglich aber auch, dass ihre Heimath am Oberrhein, in einem schwäbischen Kloster oder in Salem selbst zu suchen ist. Der Eintrag auf dem hintern Deckel des zweiten Bandes: Anno domini MCCCL ego frater Hermannus de tierberg (sic!) intravi ordinem in Salem, beweist wenigstens, dass das Werk um die Mitte des XIV. Jahrhunderts bereits in Salem sich befunden hat.

Wesentlich einfacher ausgestattet ist

XVIII. Cod. Sal. X, 13,

eine Evangelisten-Konkordanz in folio (146 Blatt, 265 × 375 mm). Sie enthält nur drei grössere mehrfarbige Zierbuchstaben (fol. 5ª, 38ª und 122ᵇ) aus dem üblichen Ranken- und Blattwerk gebildet, sowie auf fol. 72ᵇ ein grosses blau-rothes Schnörkel-Initial. Daneben eine Anzahl kleiner Majuskeln, bei denen eine gewisse Zahmheit und Zaghaftigkeit in der Anwendung der den Buchstaben umspielenden Schnörkellinien auffällt.

Hieran schliessen wir die Betrachtung folgender zwei fast gleichgrosser Chorbücher in Folio, die ebenfalls den darin enthaltenen Eintragungen zufolge im Kloster Salem beim Gottesdienst in Benützung gewesen und auch wohl dort entstanden sind. Das zu Beginn unvollständige kleinere

XIX. Graduale

(Sal. IX, 67)

enthält 155 Blätter (275 × 365 mm), die bis auf eines durchweg mit Noten und Text bedeckt sind. Acht grosse farbenprächtige Zierbuchstaben vor den Hauptabschnitten (fol. 3ᵇ, 4ᵇ, 11ᵇ, 13ª, 61ª, 71ª, 73ª und 90ᵇ) und zahlreiche grössere und kleinere zweifarbige gothische Initialen mit und ohne Schnörkel in etwas flüchtiger Ausführung unterbrechen die einförmige Notenschrift. Der reichgepresste Lederband trägt die Jahreszahl 1607.

*) S. Recension des I. Theiles unserer Miniaturen etc. in der Westdeutschen Zeitschrift etc. 1888 S. 77.

Das zweite etwas grössere

XX. Graduale

(Sal. X, 7)

zählt 164 Blätter (290 × 385 mm) mit drei kleineren (fol. 11ª, 70ᵇ und 90ª) sowie vier grossen (fol. 4ª, 12ᵇ, 60ª und 72ᵇ) Zierbuchstaben und zwar zu Anfang derselben Abschnitte, wie das vorerwähnte Chorbuch (die Praemonitio fehlt). Einen Begriff von der Grösse und der Pracht dieser Initialen giebt, freilich unter Verzicht auf die Farben, die Abbildung der ersten Seite dieser Handschrift auf Tafel V. Ausserdem auch hier zahlreiche grosse zweifarbige Schnörkel-Initialen flottester Ausführung.

Beide Chorbücher stimmen sowohl hinsichtlich der Schrift als hinsichtlich der Initialen, besonders auch der grossen farbigen Zierbuchstaben, so vollkommen überein, dass die Annahme des Ursprunges aus derselben Schreibstube geboten erscheint, wobei auch hier wieder in erster Linie an Salem zu denken ist. Der Stil der Prachtbuchstaben ist der der wiederholt beschriebenen Scivias-Initialen, wie solcher zu dieser Zeit in Deutschland allgemein verbreitet war und auch in der grossen letzterwähnten Salemer Vulgata vorherrscht. Das ganze XIV. Jahrhundert werden wir die deutsche Initial-Ornamentik noch im Banne dieser an sich reizlosen Pflanzen-Motive befangen finden, während in Frankreich bereits das graziöse Dornblattmuster mit seinem auf die Dauer freilich etwas eintönig wirkenden Rankengewirre herrscht.

Nahe verwandt hiermit ist auch eine Handschrift des ausgehenden XIII. Jahrhunderts mit der

XXI. Civitas Dei des Heiligen Augustin

(Sal. X, 11)

ein stattlicher Folioband von 175 Blättern (323 × 457 mm), der ausser den üblichen grossen zweifarbigen Schnörkel-Initialen auch mit 5 grossen bunten Prachtbuchstaben (auf fol. 1ª, 9ª, 16ᵇ, 24ᵇ und 39ᵇ) desselben Stils, wie die letztbeschriebenen, verziert ist. Der Versuch, Gold in ausgedehntem Maasse hierbei zu verwenden, ist verunglückt. Nur wo Gold als Grund aufgebracht ist (auf fol. 9ª und 39ᵇ), hat sich der Auftrag gleichmässig vollzogen und gut erhalten, an den übrigen Stellen erscheint es wie durch zu starkes Poliren verbrannt und desshalb in irisirenden Tönen schimmernd. Dies auch wohl der Hauptgrund, wesshalb bereits mit fol. 39 diese Prachtbuchstaben aufhören und gewöhnliche gothische Initialen an deren Stelle treten.

Es mögen hier noch der Vollständigkeit halber einige Handschriften sich anschliessen, deren kalligraphische Ausstattung der der vorerwähnten Mss. im Stil nahe verwandt, aber ebenfalls ohne besondere Bedeutung ist. Zunächst ein vorn unvollständiges

XXII. Evangelistar
(Sal. VII, 112)

von 151 Blättern (210 × 295 mm). Ausser den flotten üblichen Zierbuchstaben in zwei Farben, mit oft recht wüsten Schnörkeln, kommen auf fol. 11ᵇ, 13ᵃ, 75ᵃ, 83ᵇ, 85ᵃ, 104ᵃ, 108ᵃ, 124ᵃ und 125ᵇ grosse bunte Initialen vor, bei denen der Buchstabenkörper durchweg golden ist, während schwerfälliges Ranken- und Blattwerk die Innenräume füllt. Eine viereckige, in den meisten Fällen tiefblaue Umrahmung umschliesst das Ganze. Die Ausführung verräth eine schwerfällige, wenig geübte Hand; der Maasstab ist viel zu gross gewählt. Die Hauptzier der Handschrift bildet das grosse Pracht-Initial J auf fol. 7ᵃ hinter dem Kalender zu Beginn des Textes. Es erstreckt sich die ganze Höhe des Blattes entlang und zeigt innerhalb der den eigentlichen Buchstabenkörper bildenden silbernen Umrahmung die vier Evangelistensymbole in Ranken-Umrahmung abwechselnd auf blauem und rosigem Hintergrunde. Zeichnung und Farbenauftrag auch hier unbeholfen und reizlos. Bemerkenswerth sind die messingenen Beschläge des Ledereinbandes (XVII. Jahrhundert), die, mit flotten Gravirungen versehen, von älteren Deckeln übertragen zu sein scheinen. Folgt

XXIII. Cod. Sal. IX, 23

eine Miscellan-Handschrift von 168 Blättern (170 × 240 mm), die mit der Encyclopädie des Solinus Polyhistor beginnt und hier gleich zu Anfang auf fol. 2ᵇ und 3ᵇ je einen der gewöhnlichen bunten Zierbuchstaben aufweist. Eigenthümlich sind hier nur bei dem ersten die grüne Umrahmung mit dunkelrothen Schnörkeln darauf, beim zweiten ein kaffeebrauner Grundton, der uns bisher nur im Cod. Sal. X, 19 (s. oben S. 21) begegnet ist. Im Uebrigen ist nur noch zu Beginn der Miracula Mariae auf fol. 92ᵇ ein reicheres Initial zu erwähnen mit abermals (s. Sal. X, 11) missglücktem Versuche von Goldauftrag. In derselben dürftigen Weise ausgestattet ferner

XXIV. Cod. Sal. IX, 14

ein kleiner Quartband (128 × 183 mm) mit nur zwei rohen bunten Zierbuchstaben auf fol. 2ᵃ und 3ᵃ, bei deren ersterem lediglich die Verwendung von Silber neben Gold bemerkenswerth ist.

Schliesslich sei noch erwähnt das kleine

XXV. Breviarium
(Trübn. 43),

welches auf fol. 1ᵃ, 48ᵇ, 85ᵃ, 152ᵇ und 196ᵇ mehrfarbige grosse Initialen von sorgfältiger Zeichnung und eigenthümlicher, grün-gelber Farbenzusammenstellung enthält, während der Sammelband

XXVI. Cod. Trübn. 47

nur einen einzigen Zierbuchstaben zu Beginn des Breviloquiums des Heiligen Bonaventura auf fol. 1ª aufweist. Zwischen den wagrechten Theilen des Initials erscheint hier in kleinstem Maasstabe gezeichnet ein Mönch auf grünem Grunde; der langgestreckte senkrechte Theil endet in einen Drachen.

Wir wenden uns jetzt zur Beschreibung der einzigen deutschen Handschrift aus dem XIII. Jahrhundert, welche, als mit Miniaturen versehen, für uns in Betracht kommt:

XXVII. Der Wälsche Gast.

(Pal. Germ. 389.)

Unter den vierzehn Handschriften (abgesehen von 3 Fragmenten), in denen uns „Der Wälsche Gast“, das berühmte mittelhochdeutsche Lehrgedicht des Domherrn von Aquileja Thomasin von Zerclære überliefert ist, nimmt unsere Pergament-Handschrift sowohl textlich wie künstlerisch die erste Stelle ein. Der kleine dicke Octavband ist im Kataloge von K. Bartsch unter Nr. 211 bibliographisch beschrieben, so dass an dieser Stelle nähere Angaben überflüssig sind. Ueber die Enstehungszeit herrscht keine Uebereinstimmung. Friedrich Adelung, der zur Zeit, als unsere deutschen Codices Palatini noch in der damals unzugänglichen Vatikanischen Bibliothek lagerten, die ersten „Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind“, veröffentlicht hat*), bezeichnet unsern Palatinus richtig als die älteste der vorhandenen Handschriften, ohne aber deren Alter näher zu bestimmen. Friedrich Wilken nimmt allgemein das XIV. Jahrhundert als Entstehungszeit an**), während Wilhelm Grimm das XIII. Jahrhundert dafür in Vorschlag bringt***). Ebenso glaubt Friedrich Rückert aus sprachlichen Gründen der Handschrift kein höheres Alter, als den Schluss des XIII. Jahrhunderts“ zuschreiben zu sollen†); Karl Bartsch††) bezeichnet allgemein das XIII. Jahrhundert. Eine sichere Datirung ist auch aus dem Stil der Illustrationen und aus der Tracht in den Bildern nicht zu gewinnen, im Allgemeinen weisen aber auch diese Merkmale eher auf das XIII. als auf das XIV. Jahrhundert hin, so dass wir kaum fehlgehen werden, wenn wir die Entstehungszeit unserer Handschrift in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts setzen.

*) Königsberg 1796; II, 128.

**) Fr. Wilken, Geschichte der Bildung, Beraubung und Vernichtung der alten Heidelbergischen Büchersammlungen. Heidelberg 1817. S. 460.

***) Göttinger gel. Anz. 1835, Stück 42 und 43, S. 414 Anm.

†) Der wälsche Gast des Thomasin von Zerclaria, Quedlinburg und Leipzig 1852. S. 402.

††) A. a. O. S. 119.

Der örtliche Ursprung ergiebt sich aus den Dialektformen, welche nach dem Urtheil Wilhelm Braune's mit Sicherheit auf das bairisch-österreichische Sprachgebiet hinweisen, also auf eine Gegend, welche dem Entstehungsorte des Gedichtes relativ am nächsten liegt.

Der Text ist durchweg von derselben sorgfältigen Hand in einer gedrängten Columne hintereinander weg geschrieben, wobei ringsum am Rande hinlänglich freier Platz zur Anbringung von 106 Illustrationen zur Verfügung blieb. [K. Bartsch zählte nur 95 Bilder; die Abweichung rührt daher, dass er an einigen Stellen äusserlich zusammenhängende, aber dem Gegenstand nach nicht zu einander gehörige Darstellungen als eine Nummer gezählt hat.] Unsere Handschrift unterscheidet sich, wie ich an anderer Stelle (s. unten) nachgewiesen habe, in dieser von dem Text unabhängigen Anordnung der Illustrationen von allen übrigen illustrirten Mss. des Wälschen Gastes. Diese enthalten den Text nämlich durchweg in zwei Columnen geschrieben und die Bilder an eigens dafür ausgesparten Stellen eingefügt; nur selten erscheint auch der Rand mitbenutzt, am häufigsten noch in der Gothaer Handschrift. Wie der Text stammen auch die Bilder sämmtlich von einer Hand, wenn es auch den Anschein hat, als ob vorübergehend von fol. 42 bis 47 ein anderer Zeichner eingetreten sei. Der Unterschied der auf diesen Blättern befindlichen vier Bilder von den übrigen beruht aber lediglich in der eintönigen Färbung. Dem Maler scheinen für kurze Zeit einige Farben auf der Palette ausgegangen zu sein.

Es möge zunächst eine Beschreibung der Bilder folgen.

1) Fol. 2a. Links die Bosheit als ärmlich gekleidetes, hässliches Weib in verschränkter Haltung, mit Spruchzettel (Vliuh aller slaht ungemach)*) in der Rechten vor dem Böswiht stehend. Derselbe gleichfalls von abschreckender Hässlichkeit, bucklig und krumm, mit langer, spitzer Nase und struppigen, rothen Haaren dargestellt, steht abgewendet, dreht aber den Kopf nach seiner Herrin herum und giebt durch den Spruchzettel (Ich tuon swaz ir gebitet) seine Unterwürfigkeit zu erkennen. Weiter nach rechts in der Mitte des Bildes eine männliche Gestalt in langem blauem Gewande, ohne nähere Bezeichnung, mit gekreuzten Armen nach beiden Seiten hinweisend. Zuäusserst rechts ist als Gegenstück: das Unterliegen des Lasters unter der Frömmigkeit dargestellt. Der frum man (Du bist unter minen vuoz) tritt mit den Füssen auf die am Boden lang hingestreckt liegende Bosheit, welche in ohnmächtigem Zorne den Blick nach oben richtet.

Der Vorgang ist einfach und verständlich dargestellt, in losem Anschluss an die Verse 76—86 der Einleitung**), worin der Verfasser erklärt, dass er sich mit der Huld

*) Der Text der Schriftbänder wimmelt von Schreibfehlern, die ich möglichst berichtigt wiedergebe, ohne dabei der Eigenartigkeit der Schreibweise zu nahe zu treten.

**) Ich citire nach der Rückert'schen Ausgabe, deren Text hauptsächlich auf unserer Handschrift beruht.

der Guten zufrieden gebe und den Spott der Bösen verachte. Die mittlere Figur ist somit wohl als der Dichter selbst aufzufassen, der auf den Sieg des Lasters und den der Tugend hinweist.

2) Auf derselben Seite weiter unten: Der Empfang des „wälschen Gastes" (wie der Verfasser sein Gedicht selbst nennt) in Deutschland, nach V. 87 ff. In einem von zwei Thürmen flankirten Thorbogen sitzt ein Weib mit Schapel und lang herabwallenden Locken, die Teuschen zunge, mit der Linken ein Spruchband (Seit mir chan si daz) haltend und die Rechte dem vor ihr knieenden Fremdling, Der welsch gast, der eben vom Pferde gestiegen ist, zum Willkomm entgegenstreckend. Das Pferd steht gesattelt und gezäumt zuäusserst rechts vor einem Baume, dessen Fuss unten nicht sichtbar ist, so dass der Stamm aus dem Sattel herauswächst.

3) Fol. 3b. Die Trägheit im Kampfe mit der Frömmigkeit und Faulheit (V. 141 ff.). In der Mitte tracheit als Jüngling in schwebender Lage (Ja ist ez noch niht tach), rechts eine stehende Figur, welche bemüht ist, ihn an den Händen emporzuziehen (wol uof, wol uof), während eine zweite Gestalt, die frumcheit, ihn mit einem Stecken von der andern Seite her zum Aufstehen antreibt (Staut uof tracheit). Im Gegensatz dazu erscheint die Faulheit als hässlicher Kobold in der Mitte am Boden hockend im Begriff, den Trägen mittelst einer um den Hals gelegten Schlinge am Aufstehen zu verhindern (Lige stille, lige stille).

4) Fol. 4a. Ruhmredigkeit, Lüge und Spottsucht nach V. 217 ff., als die drei Laster, vor denen sich der höfische Mann in erster Linie hüten soll. Wir sehen vier einzelne Figuren nebeneinander stehend in Vorderansicht; zuäusserst links die luge als reich gekleidetes Weib mit einer Art Judenhelm auf dem Kopfe; sie wendet sich mit schmeichelnder Geberde (Sprich ich han si gehabt) zu einem neben ihr stehenden, völlig unbekleideten Jüngling, dem ruom (dies Wort ist, da am Rande stehend, abgegriffen, aber nach den übrigen Handschriften zweifellos so zu ergänzen), der listig überlegend (Da ist si mir holt) die Hand an's Kinn gelegt hat. Weiter rechts der spot, als hässlicher Mann, den Kopf nach links gewandt (wi si dich an chapht) und mit der Rechten nach der andern Seite zeigend, wo ein „schönes Weib" darüber verwundert (zwen zeiget er an mich) steht. Der Vorgang ist nicht recht deutlich, aber mit Hülfe der Spruchzettel immerhin verständlich ausgedrückt. Der Zeichner zeigt nämlich die drei Untugenden in einem concreten Falle: der Renommist wird von der Lüge und dem Spott in seiner Einbildung einem schönen Weibe gegenüber, das in geschickter Weise in die Darstellung hineingezogen ist, unterstützt.

5) Fol. 4b. Der Treueschwur nach V. 223 und 224. Links ein Weib (Ich getruwe dir wol), welches seine Hand in die eines rechts neben ihr stehenden Mannes (Nim min triuwe) legt.

6) Fol. 6a. Der Schlemmer flieht die Argheit und fällt dafür in die Bande der Leckerheit (s. V. 325 und 326). Rechts throut Erge als Weib mit einem pompadour-

artigen Geldbeutel unter den linken Arm geklemmt auf einer Geldkiste und sucht vergebens, indem sie auf ihre Schätze hinweist (wis hie sich waz pheninge), den von ihr fliehenden lecher an der Schulter zurückzuhalten. Dieser giebt ihr den Abschied (Ich wil niht arch sin) und wird von der gegenüberstehenden Lecherheit mit offenen Armen in Empfang genommen. Zwischen beiden hockt, einen Mörser mit den Beinen haltend, der Koch (chot) am Boden als kleiner Kobold, der auf Befehl seiner Herrin (Mach im ein salser) dem lecher ein Mahl bereitet.

7) Fol. 6b. Der Bär als Sänger (s. V. 357 und 358). Ein Mann schlägt einen aufrecht vor ihm hockenden Bären mit der Linken auf den Kopf, während er ihm mit der Rechten einen Notenzettel zum Absingen vorhält.

Diese Darstellung ist wegen der Notenzettel in den verschiedenen Handschriften von besonderem Interesse. Aus dem Vergleich derselben ergiebt sich nämlich, dass die (s. unten S. 59 f.) allen vorhandenen Mss. zu Grunde liegende, aber verloren gegangene Ur- oder Originalhandschrift O den Anfang eines offenbar im XIII. Jahrhundert in der Ursprungsgegend des Codex beliebten Hymnus an Maria: Alma redemptoris mater etc. mit den zugehörigen Noten resp. Neumen auf dem betreffenden Zettel enthalten haben muss. Von O aus ging dann dieser Hymnus-Anfang unter den verschiedenartigsten Verstümmelungen seitens nicht notenkundiger Schreiber in die jüngeren Handschriften über. So ist in unserer nur der Anfangsbuchstabe A (lma) mit einer Anzahl neumenartiger Zeichen dahinter zu erkennen, in der zweiten Heidelberger Papierhandschrift hält dagegen der Singlehrer einen grossen Zettel unter dem Arme, auf welchem der Anfang des Hymnus in Noten auf 4 Linien mit untergeschriebenem Texte genau so wiedergegeben ist, wie in dem aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Reichenauer Cod. der Karlsruher Hof- und Landesbibliothek CCIX auf fol. 52b*). Die übrigen Handschriften zeigen in mehr oder weniger deutlicher Form nur die Anfangs-Buchstaben oder -Worte hiervon mit auf- und absteigenden notenartigen Zeichen dazwischen.

8) fol. 10a. Die Erziehung des Kindes unter dem Einflusse von Furcht und Zucht (s. V. 591 ff.). In der Mitte der Lehrmeister, mit einer Ruthe in der ausgestreckten Rechten das vor ihm stehende völlig nackte chint bedrohend (oder schlagend) und zum Gehorsam (Tuo swaz zuht gebiutet) ermahnend. Rechts davon Diu vorht (Merch iz wol wil du genesen), links die zuht (Gebar reht und wol), letztere den Meister, erstere das Kind an der Schulter berührend.

9) Fol. 10b. Das Kind und der Weise nach V. 641—643. Links der wise man thronend — wir gebrauchen den Ausdruck „thronend“ auch hier allgemein für feierliches Dasitzen auf einem mehr oder minder reich verzierten Stuhl, Sessel oder dergl. — mit

*) Ich verdanke diesen Hinweis dem akademischen Musikdirektor Herrn Professor Dr. Wolfrum in Heidelberg.

mahnend erhobener Rechten (Jh siehe [di]ch wol); vor ihm rechts steht etwas abgewendet der junchherre, welcher fragend: (Sit ir da maister) den Kopf nach ihm umwendet. Es ist dies eine von den vielen Darstellungen unseres Cyclus, welche ohne Beischriften ganz unverständlich sein würde.

10) Fol. 11b. Die Spieler; in freiem Anschluss an V. 687 f., wo im Allgemeinen vor den üblen Folgen des Spieles gewarnt wird. In der Mitte ein aufgeklapptes Spielbrett mit drei Würfeln darauf; vor demselben links der glückliche Spieler in sitzender Stellung, sich nach rückwärts mit der Aufforderung: (Nu vrage den) an eine zuäusserst rechts stehende männliche Figur: das Reht wendend, welche als bekanntes Symbol eine Wage horizontal im Arme trägt und den betreffenden Spieler warnt: (Er tut dir un[reht]). Auf der andern Seite der Mitspieler völlig entkleidet und in der erhobenen Rechten den Würfelbecher schwingend; auf den Knieen ruht sein Rock als letzter Spieleinsatz. Während er selbst sich vom Gegner betrogen glaubt (Er hat mir vor gesetzet), wird er von der hinter ihm stehenden Girde in seiner Spielwuth noch bestärkt. Dieselbe legt ihm die Hand auf die Schulter und räth ihm: (Spil auf den roch du gewinnest). Ebenso sucht der Zorn, zuäusserst rechts mit einem entblössten Schwert in der Linken dastehend, die Leidenschaft des Spielers zu einer Gewaltthat anzufachen: (wirf in mit dem stein). Der Vorgang ist verständlich dargestellt; nur der Sinn des Schriftzettels des links sitzenden Spielers erscheint unklar. Die Aufforderung: Nu frage in, welche er an das Recht ergehen lässt, steht nämlich mit der Antwort des Letzteren in keinem Zusammenhang.

11) Fol. 12b. Drei Figuren, schräg übereinander angeordnet; als oberste: der sin, sitzend und mit der Rechten auf seinen eigenen Kopf weisend (Siehe herz mir). Mit der Linken hält er der zweiten Figur: der wille, einen Stab hin, während diese in derselben Weise mittelst eines Stabes die unterste Figur: Daz werch, zum Gehorsam ermahnt (Volge mir). Der Spruchzettel der letzteren lautet: (Jch sol ez tuont). An dem untersten Stabe steht beigeschrieben: der liebe gerte. Der Sinn der Darstellung ist, dass jedes Werk des Menschen unter dem Einfluss des Willens und der Ueberlegung stehen solle, da der Mensch sich ja hierdurch vom Thiere unterscheide (V. 725 ff.), ein Satz der natürlich abermals nur durch einen concreten Fall zur Darstellung gebracht werden konnte.

12) Fol. 13a. Das schöne Weib zwischen dem bösen und dem guten Rathgeber, frei nach V. 773 ff. In der Mitte ein Weib stehend (Jr schone macht ir schande [V. 827]), links davon Der gut ratgebe als blonder Jüngling (Volge guter lere), rechts Der ubel ratgebe (Volge mir disen tach), als solcher durch ein hässliches Gesicht charakterisirt.

13) Fol. 14b. In der linken Hälfte des Bildes das schöne Weib, welches von dem unsinn, der die Hand auf ihre Schulter legt (V. 878), bös berathen wird (Tuoz er ist sin wol wert), so dass sie unter freundlichen Worten (Jh tuon swaz dir lib ist) dem ihr gegenüberstehenden Verführer die Hand zum Bunde hinhält. Letzterer, durch einen

Rathgeber, der hinter ihm steht und auf das schöne Weib hinweist, auf deren Vorzüge aufmerksam gemacht (ſich wi wolgetan ſi iſt), streckt ihr um so bereitwilliger (Jch bite ſi deſt gerner) gleichfalls die Hand entgegen.

14) Fol. 14b. Die Vogelsteller. In den Zweigen eines Baumes hocken zwei Männer, welche mittelst vorgehaltener langer Fangruthen die von rechts herbeifliegenden Vögel zu fangen suchen. Ohne Schriftzettel.

Das Bild ist im Anschluss an die Verse 891 und 892 entstanden, in welchen das verführerische, schöne Weib mit einem Vogelsteller verglichen wird, und kehrt in allen Mss. mit entsprechenden Abänderungen wieder. Wir erhalten dadurch einen lehrreichen Einblick in die verschiedenen Arten des Vogelfanges in der betreffenden Zeit und Gegend. Der klobe erscheint auf unsern Bilde als ein langes Stück Holz, dessen oberer Theil in zwei auseinander klaffende Hälften gespalten ist. Mittelst einer Schnur, deren Ende der Vogelsteller in der Hand hält und welche kreuzweise durch Löcher in den beiden hölzernen Armen hindurchgeführt ist, können letztere schnell zusammengezogen werden, so dass der daraufsitzende Vogel mit den Fängen oder dem Schwanzende eingeklemmt wird. Als Lockvogel dient der Uhu, von dem auf unsern Bilde in Folge des Fehlens eines kleinen Pergamentstückes nur noch ein Theil zu sehen ist. Der Vogelsteller selbst ist im Gebüsch des Baumes verborgen.

15) Fol. 15a. Eine einzelne männliche Figur: leit, stehend und mit dem Ausdruck der Trauer (V. 912—915) die rechte Hand an die Wange legend.

16) Fol. 16a. Als Gegenstück zum vorigen Bilde sehen wir im Anschluss an Vers 965 ff., in denen von den Eigenschaften des falschen Weibes die Rede ist, eine stehende einzelne weibliche Figur: falſch, in Schleppkleid mit lang herabwallenden Haaren, in der Rechten einen Eimer, in der Linken ein Flammenbüschel haltend. Wasser und Feuer erscheinen sinnbildlich für die Zweizüngigkeit derselben.

17) Fol. 16b. Als Illustration zu dem Spruche: Der tôren netze iſt wibes ſchoene (V. 1003), sehen wir Daz ſchone wip mit der Linken ein geöffnetes sackartiges Netz hinhalten, in welches sie mittelst eines langen löffelartigen Stockes einen am Boden kriechenden Mann — Der torſche man — hineinjagt.

18) Fol. 18a. In freiem Anschluss an Vers 1056 ff. ist dargestellt, welchen verschiedenartigen Einflüssen die Jugend ausgesetzt ist. Zuäusserst links sitzt (wie so oft in unserer Handschrift frei schwebend, ohne Sitz) die tracheit (Du chumſt dar niht) und sucht mit vorgebeugtem Oberkörper und vorgestreckten Armen eine jugendliche Figur festzuhalten, welche hilfesuchend (hilf mir von hinne) eine rechts vor ihr stehende Person umschlingt. Letztere ist in keiner der Handschriften mit einer Beischrift versehen, muss aber wohl den Gegensatz zur Trägheit darstellen. Sie begrüsst den Jüngling mit ermuthigender Anrede: (Hab gedingen zu mir), indem sie ihn zugleich aus den Händen der Trägheit zu befreien sucht. Die rechte Hälfte des Bildes zeigt einen ähnlichen Vorgang. Hier streiten

sich zwei heftig erregte Weiber, in einigen Handschriften als Frumheit und Ere bezeichnet, um den Vorrang in der Gunst des links ihnen gegenüberstehenden Jünglings, dem beide die eine Hand entgegen strecken, während die andere den betreffenden Schriftzettel: (Gib mir in her) (Wis willechomen) hält. Der Schriftzettel des Jünglings lautet: (Emphah mich ich bin e chom).

Offenbar ist hier eine Verwechslung der beiden letztverzeichneten Schriftzettel vorgekommen, da der Vorgang sonst keinen Sinn haben würde, und zwar muss diese Verwechslung schon in der Urhandschrift O vorhanden gewesen sein, da alle andern Handschriften hierin mit der unsrigen übereinstimmen.

19) Fol. 19ª. Der Minne Macht und Ohnmacht (s. V. 1179—1200). Links Diu minne, als völlig unbekleidete weibliche Gestalt mit einem Köcher an der Seite und mit geschlossenen Augen; sie hält einen Pfeil auf der gespannten Bogensehne schussbereit auf den ihr gegenüber stehenden bethörten Mann — der torſch man — gerichtet, der bereits im rechten Auge einen Pfeil stecken hat. Die Devise der Minne lautet: (Jch bin blint und mach blinten), der Spruchzettel des Thoren: (Du wiſeſt mich wol). Rechts daneben als Gegenstück abermals die minne in derselben Weise, aber mit gesenktem Bogen vor dem weisen Manne stehend, der ihr einen Pferdezaum, das bekannte Symbol der Zähmung der Lüste und beliebte Attribut der Temperantia und Nemesis vorhält und auf die Frage der ersteren: (Ja ſol ich dich wiſen), mit: (Jh wiſe dich baz) antwortet.

Aus Versehen ist in unserer Handschrift der weise Mann rechts gleichfalls als torſch man bezeichnet, während in allen andern Mss. die richtige Bezeichnung vorhanden ist, ein Beweis, dass keine derselben als Tochterhandschrift der unsrigen aufzufassen ist, da sonst sicher von irgend einem der gedankenlosen Abschreiber dieser Irrthum aufgenommen sein würde. So ist denn auch der Pferdezaum von den meisten Copisten in seiner Form und Bedeutung nicht erkannt worden, was um so unbegreiflicher ist, als im Texte des ſinnes zoume (V. 1188) besonders erwähnt wird.

Die Darstellung der Frau Minne als nackte weibliche Gestalt mit Köcher, Pfeil und Bogen geht durch alle Handschriften unseres Gedichtes hindurch. Pfeil und Bogen, der antiken Vorstellung des Liebesgottes entnommen, finden sich auch sonst häufig als Attribut der Frau Minne, so z. B. auf fol. 237ª der unten zu beschreibenden grossen Heidelberger Liederhandschrift (Manesse-Codex), wo diese als Helmschmuck des muthig durch das Wasser einhersprengenden Sängers Ulrich von Lichtenstein dargestellt ist. Statt des Bogens hält aber die mit einer Krone geschmückte Figur in der Linken einen Feuerbrand in der Art, wie der Amor auf dem Schilde der Frau Minne in der Dichtung des wilden Alexander in derselben Handschrift (fol. 412ᵇ)*) beschrieben wird. Gott Amor

*) Vgl. v. d. Hagen, Minnesinger Th. IV, S. 668. Piper (Mythologie der christl. Kunst, Weimar 1847 I. 252) irrt, wenn er auch die beiden reitenden Frauenzimmer auf den Bildern des Wachsmut von Mülnhausen (fol. 183ᵇ) und des Bruno von Hornberg (fol. 251ª) für Darstellungen der Frau Minne hält. Hier

erscheint auch in des Konrad von Würzburg Trojanischem Kriege als Cupide, der minne schütze mit Pfeil und Bogen beim Hochzeitsfeste des Peleus und der Thetis*). Wir haben hier eines der zahlreichen Beispiele von dem Fortleben der Antike im Mittelalter und von der Uebertragung antiker mythologischer Vorstellungen in den Ideen- und Formenkreis der christlichen Kunst hinein vor uns**). Verhältnissmässig selten aber ist die Darstellung der Minne in unbekleidetem Zustande. Zwar wird Frau Venus auch in der sogenannten Meinauer Naturlehre im Gegensatz zu der in vollem königlichen Ornat erscheinenden Maria als üppige gewandlose Schönheit beschrieben, doch ist der Zusammenhang mit der antiken Auffassung der Liebesgöttin hier schon durch den Namen nahe gelegt, ebenso wie die Darstellung des unbekleideten Amor auf Giotto's berühmtem Fresko, die Allegorie der Keuschheit in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi den direkten Zusammenhang mit der Antike nicht verleugnet. Binde und Pfeil kommen auch dort vor, während der dämonische Beigeschmack, den die Figur durch Anbringung der Krallenfüsse erhalten hat, mittelalterlich-asketischer Anschauung entstammt.

20) Fol. 20b. „Daz unstete wip und ir minnere", wie es in der Gothaer Handschrift heisst, frei nach Vers 1265 ff. In der Mitte sitzt das unbeständige, untreue Weib, welches, seinem Motto (An dem chanfe stet dev liebe) entsprechend, den einen links vor ihr am Boden knieenden Liebhaber (Daz ist gutlich getan) schmeichelnd an's Kinn fasst, während sie zugleich über einen Zweiten rechts neben ihr mit überschlagenen Beinen dasitzenden Anbeter hinweg, welchem sie zum Zeichen des Einverständnisses auf den Fuss tritt (Waz meint daz), einem dritten Galan zuäusserst links im Bilde die Hand reicht (Wie sie mir die hant [drukt]). Ein vierter ganz rechts, wird durch freundliche Blicke beglückt, so dass er sich für den einzigen Auserkorenen (Sie sieht nieman niwan mich) hält. Somit erhält jeder der vier minnere seinen Theil.

21) Fol. 22a. Die betrogene ehrbare Frau (s. V. 1372 ff.). In der Mitte der falsch man, welcher mit trügerischem Schwure (des nim min triuwe) seine Rechte in die des ihm links gegenüberstehenden Weibes (Ich getruwe dir wol) legt, während er zugleich in der nach hinten ausgestreckten Linken von der untriuwe die Ruthe in Empfang nimmt, womit er die Treue des Weibes vergelten soll: (lone ir damit).

22) Fol. 24b. Frei nach V. 1523 ff., in denen die Thorheit alter Frauen, sich in übertreibender Weise ihrer ehemaligen Schönheit und ihrer Erfolge zu rühmen, gebührend

---

sind, wie wir unten nachweisen werden, offenbar die betreffenden Liebsten selbst gemeint, und der Pfeil bezieht sich auf die Stelle in der Dichtung, in der es heisst: diu lichten ougen din | eine strale hant geschossen | in das herze min. Weitere Beispiele von Darstellungen der Frau Minne bei Piper, a. a. O. S. 253. Vgl. auch den interessanten Aufsatz von Franz Wickhoff im 1. Hefte des 11. Bandes (1890) des Jahrb. d. K. Preuss. Ksts. über: Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters.

*) In der Keller'schen Ausgabe (Bibl. des litter. Vereins in Stuttgart XLIV) S. 12 V. 964—971.

**) Vgl. Carl Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repertorium für Kunstwissenschaft XII, 159 ff. Daselbst auch weitere Beispiele.

verspottet wird, sehen wir Daz alte wip auf einem Polstersitze thronend, mit einem Spruchzettel in jeder Hand: (hiephor da was ih wert) und (wer aht uof dise iht). Etwas tiefer im Bilde und zu der renommirenden Alten emporschauend, links Daz chint, rechts die Junchfrowe.

Offenbar zeigte O nur den einen Schriftzettel in der Hand des alten Weibes; der andere gehört dem Sinne nach zweifellos in die Hand einer der beiden andern Figuren; einige Handschriften haben dementsprechend auch dich für dise.

23) Fol. 28a. Illustration zu dem Grundsatze: Die Grossen sollen in der Lasterhaftigkeit nicht mit schlechtem Beispiel vorangehen (frei nach dem Anfang des zweiten Buches, besonders nach V. 1750 ff.). Der boese herre, auf einem Sessel thronend, weist mit der Rechten nach rechts hin auf einen vor ihm knieenden und ihn um Hilfe anflehenden (herre troste mich) armen Mann. Zugleich wendet er sich mit der Aufforderung, den Bettler wegzujagen (slahen hin dan) nach der andern Seite, wo ein als der chamerere bezeichneter Mann steht, der mit einem dicken Knüttel hinter dem Herrn her den Bettler auf den Kopf schlägt (Hin dan von minen herren). Letzterer ist als alter Mann mit zottigem Haupt- und Barthaar in armseliger Gewandung mit nackten Armen und Beinen dargestellt; um die Schultern hängt eine Reisetasche, in den Händen hält er den Reisestock vor sich auf den Boden gestützt. Rechts von dieser Gruppe stehen zwei Männer, welche den Vorgang beobachten (Sich waz unser herre tuot) und das böse Beispiel auf sich einwirken lassen (wir muozen dazselbe tuon).

24) Fol. 28b. Zuoberst ein Leuchter mit einer Kerze darin, deren oberes Ende gebrochen herabhängt; weiter unten am Rande zwei nach oben blickende Männer (Die merchent daz); der Eine weist hinauf (Daz liht ist erloschen), während der Andere überlegend daneben steht (Ez waere herabe baz).

Die Erklärung dieser an sich dunklen Darstellung liefern die Verse 1795 bis 1800, worin das leuchtende Vorbild, das der Herr geben soll, mit einem brennenden Lichte verglichen wird, das auf einem hohen Leuchter Allen sichtbar aufgesteckt sei. Statt eines erloschenen Lichtes ist der Deutlichkeit halber ein abgebrochenes Licht dargestellt, ein Behelf, welcher in allen Mss. getreulich dem Vorbilde nachgemacht worden ist.

25) Fol. 29a. Die zu diesem Bilde gehörige Textstelle (V. 1811 ff.) stellt die Thätigkeit des Ackerbauers, der sein Feld durch Entfernung der Steine zur Aufnahme der Frucht vorbereitet, mit der Forderung in Parallele, dass der Mensch sich zunächst durch Besiegung der unstaete als natürlicher Grundlage aller Untugenden den Weg zur Tugend erschliessen müsse. Der Illustrator kann natürlich nur die concrete Seite dieses anziehenden Bildes zur Darstellung bringen und zeigt einen Ackersmann, welcher vornübergebeugt mit der Hacke in der Linken sein Feld rodet und mit der Rechten die Steine aufliest. Die Beischrift: meister zobdin ist unverständlich, kehrt aber mit Weglassung des

ersten Wortes in der Stuttgarter Handschrift und, wenigstens ähnlich lautend, als: zwo din wol auch in der Gothaer wieder. Die übrigen Handschriften haben statt dessen die verständlichere Bezeichnung: buwman, buman, pawman oder bawman eingeführt.

26) Fol. 29b. Die Unstaete mit ihren Haupt-Untugenden (V. 1842 ff.). Zuäusserst links die Bosheit, dürftig und schlecht gekleidet (Da her chumt unstaetecheit); sie schreitet auf eine rechts vor ihr in der Schwebe hockende, ganz unbekleidete weibliche Figur los, welche in den andern Mss. als untugent bezeichnet ist d. h. ohne Sitz (s. o.), hat eine Art Zipfelmütze mit langem, spitzem Ende auf dem Kopfe, einen Spruchzettel (Ich bin sin vro und gemeit) in der Rechten und weist mit der Linken auf die vorerwähnte Figur*). Von der andern Seite her naht eine dritte Erscheinung, in einigen Handschriften als unstaete bezeichnet, gleichfalls einen Schriftzettel in der einen Hand haltend (Di sint ir ze dinen bereit) und mit der andern nach rückwärts zeigend, wo als äusserster Abschluss rechts die unsaelde dargestellt ist (Ih trage die unsaelde), das leit huckepack auf dem Rücken tragend. Der Charakter dieser Figuren ist auch diesmal durch möglichste Hässlichkeit in den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen gesucht.

Da alle Mss. diese Darstellung genau übereinstimmend wiedergeben, so ist kein Zweifel, dass dem Zeichner des Urbildes die Hauptschuld an der Unverständlichkeit zuzuschreiben ist. Dem Sinne des Textes nach müsste nämlich die unstaete als Hauptfigur erscheinen; ausserdem lässt aber auch der Text der Schriftzettel keinen innern Zusammenhang erkennen und verdunkelt eher den Vorgang, statt ihn zu erklären, besonders wenn noch dazu Irrthümer unterlaufen, wie hier, wo auf dem letzten Schriftzettel unsaelde für leit steht. Die Bosheit war in O offenbar mit einer Keule auf der Schulter dargestellt; wenigstens findet sich diese übereinstimmend in fünf andern Handschriften; die Handbewegung der betreffenden Figur deutet gleichfalls darauf hin, dass der Zeichner auf unserm Bilde die Keule hier lediglich vergessen hat.

27) Fol. 29b. Dicht unter dem vorbeschriebenen Bilde sehen wir als Illustration zu der in den Versen 1850—1874 besungenen Launenhaftigkeit der unstaete eine an einem Baume frei hangende Figur, welche mit dem linken Arm einen Ast umklammert hält. Die Unschlüssigkeit bezüglich des Herab- oder Heraufsteigens gelangt nur in den beiden Schriftzetteln: (La dich nidere) und (Habe dich vaster) zur Andeutung.

28) Fol. 30a. Ein Welf, der den Kopf nach hinten, nach einer an seinen Schwanz gebundenen Schelle (vgl. V. 1875) herumdreht.

29) Fol. 31b. In engem Anschluss an V. 1969—1971 erblicken wir die unstaeticheit als grosse stehende weibliche Gestalt „in vier geteilt", d. h. mit vier in bestimmten Abständen querüber geschriebenen Worten versehen. Diese lauten, von oben nach unten gelesen: Lieb, Leit, Ja und Niht.

*) Dieselbe Darstellung der Untugend unten auf Bild 80.

30) Fol. 32a. Zwei Männer, von denen der eine vorwurfsvoll (wie hast du mich beschorn) auf sein ungleich lang geschorenes Kopfhaar (vgl. V. 2021 u. 2022) zeigt, während der ungeschickte Haarschneider mit der Scheere in der Hand ängstlich zurückblickend sich davon zu schleichen sucht. Der in den meisten übrigen Mss. von gedankenlosen Copisten ebenso undeutlich wie hier gezeichnete Gegenstand in der erhobenen Rechten des Geschorenen soll jedenfalls einen Spiegel darstellen.

31) Fol. 32a. Unstete als alte Frau mit Kopftuch auf einem verzierten Sitze thronend, hält ihre beiden Kinder (s. V. 2031 f.) Luge und Zorn, zwei kleine Gestalten, erstere mit Judenhelm auf dem Kopfe, letztere mit einem Schwert in der Hand, vor sich auf den Knieen. Die Kleinen sind in Streit gerathen, denn die Luge, vom Schwerte des Zorn bedroht, jammert: (Siehst du waz mir zorn tut) und erhält von der unstete die Antwort: (Iz ist dir gut).

32) Fol. 32b. In freiem Anschluss an den Text sehen wir die Luge einem rechts vor ihr stehenden Manne (Ich nim iz gern) als Zeichen der in V. 2044 ff. beschriebenen Doppelzüngigkeit in der Linken eine Blume (Nim ditz blumel), in der Rechten eine Schlange hinhalten. Links hinter ihr steht die untriuwe und mahnt zur Vorsicht: (Tu iz under daz erz iht sehe).

33) Fol. 33a. Die Zuht thronend, nach links gewendet, giebt einem gegenüber stehenden Manne den Auftrag, den ungleich sitzenden Rock einer dritten, zuoberst im Bilde gezeichneten Person zurecht zu ziehen: (zeuh daz geliche). Dieser, dem Auftrage gehorchend (Ich tuu iz gern vrowe), erfasst den Rock am hinteren Ende, während der Träger desselben sich dagegen sträubt: (La mich gen).

Die Deutlichkeit des Vorganges leidet abermals unter der Ungefügigkeit des Stoffes. Der Text (V. 2065 ff.) stellt als Hauptgrundsatz auf, dass bei dem tugendhaften frommen Herrn der Rock nicht vorn lang und hinten kurz, das Hemd nicht länger als der Rock sein dürfe, d. h. dass Wort und That in Einklang stehen und die Gabe nicht hinter dem Versprechen zurückbleiben solle. Der Zeichner hilft sich in der oben beschriebenen Weise durch Einfügung eines bestimmten Vorganges rein äusserlich über die Schwierigkeiten hinweg und verweist den Beschauer für das Verständniss, wie so oft, völlig auf die Erklärung durch Beischriften. Es ist einleuchtend, wie sehr die letzteren als bequemer Nothbehelf der Phantasie und Erfindungsgabe des mittelalterlichen Künstlers verderblich werden mussten, anderseits aber war nur mit ihrer Hilfe die Anfertigung von solchen Bildern möglich, welche zwar an sich für die künstlerische Wiedergabe ungeeignet erschienen, im Zusammenhange des Illustrations-Cyclus aber doch nicht gut entbehrt werden konnten.

34) Fol. 33a. Als Fortsetzung der vorbeschriebenen Scene sehen wir dicht darunter abermals den Herrn in einem vorn lang, hinten kurz herabhängenden Rocke; er sieht sich vergeblich (Ich wart sin niht inne) nach hinten um, während eine tiefer stehende Person ihn auf die Ungleichheit aufmerksam macht: (Sih wie daz hinden stet).

35) Fol. 33b. Als rein äusserliche Wiedergabe der Verse 2123 und 2124: swaz ein herre spricht iâ ode niht | daz sol gar sin schephen schrift, sehen wir, wie Ein herre mit gekreuzten Füssen, auf einem Polstersitz thronend, sich nach rechts zu einem tiefer hockenden Schreiber wendet und diesem den Auftrag giebt: (Schreib min ia und min niht). Statt dessen notirt Der Schephe auf ein vorgehaltenes Blatt die Jahreszahl: Anno domini MCCXVI, in welcher das Gedicht, den in V. 11717 und 12278 enthaltenen Andeutungen zufolge, entstanden ist. Offenbar ist diese Zahl von unserm Copisten aus der Urhandschrift übernommen worden, ebenso wie die Copisten der Exemplare in Gotha, Erbach und der ehemaligen Hamilton-Sammlung aus den Mss., die ihnen als Vorlage gedient haben, die Zahlen 1240 und 1248 abgeschrieben haben. An eine Entstehung der Handschriften in den betreffenden Jahren ist weder bei diesen noch bei der unsrigen zu denken (vgl. u. S. 61).

36) Fol. 35b. Im Anschluss an die Verse 2215 ff., in denen von der Stetigkeit des Weltsystems und dessen Bewegung die Rede ist, hat der Künstler eine bunte Scheibe mit zehn concentrischen, verschieden gefärbten Ringen dargestellt, in denen je ein rother Stern eingezeichnet ist. Der äusserste Rand ist mit einer grösseren Anzahl Sterne versehen, die mittelste Scheibe trägt die Bezeichnung ERDE.

37) Fol. 36b. Der fünfte Abschnitt des zweiten Buches (V. 2277 ff.) enthält einen kurzen Abriss der Aristotelischen Elementenlehre mit Hinweis auf die Staetekeit der Weltordnung. In unserem Bilde ist in losem Zusammenhange damit ein lineares Schema der Elemente und Qualitäten zur Darstellung gebracht. Links sehen wir vier Kreise senkrecht, mit gewissem Abstande untereinander gezeichnet und mit den Namen der vier Elemente: 1) vewer, 2) Luft, 3) wazer, 4) erde versehen. Kreisbogen verbinden 1 mit 2, 2 mit 3 und 3 mit 4, um die Gemeinsamkeit je einer der betreffenden Grundeigenschaften dieser Elemente anzudeuten. Auf der anderen Seite rechts sollte man nun die gewöhnlichen vier qualitates primae, aus denen sich die Elemente zusammensetzen, erwarten; statt dessen sind in derselben Weise die qualitates secundae als sechs Kreise untereinander angeordnet mit folgenden Bezeichnungen: 1) wehse (scharf), 2) ring (leicht), 3) gerurich (beweglich), 4) pulwehs (stumpf)*), 5) swere (schwer) und 6) ungerurich (unbeweglich); auch diese sind durch Bogen, welche alle die Bezeichnung widerwertig tragen, wechselweise, und zwar 1 mit 4, 2 mit 5 und 3 mit 6 verbunden, also jedesmal die Gegensätze mit einander in Beziehung gebracht. Ausserdem sind noch zahlreiche schräge und gerade Verbindungslinien ohne erkennbares Prinzip zwischen den beiden Kreisgruppen angeordnet. Schliesslich hat der Zeichner die sich in Folge der Durchdringung dieser Linien bildenden dreieckigen Räume willkürlich grün, roth und blau colorirt und damit die ohnehin unklare Zeichnung ganz verwirrt gemacht.

*) Nach Schmeller, Bayer. Wörterbuch 2. Aufl. (ed. Frommann) II, Sp. 840 ist bûlwâchs (Nebenformen bulwas, pulwâchs) = weich, der Gegensatz zu wâchs = scharf.

Woher der Zeichner der Urhandschrift dies in allen Handschriften mehr oder minder variirt wiederkehrende Schema genommen hat, ob es seiner Phantasie entsprungen oder aus einer älteren Vorlage copirt worden, ist unklar, ebenso wie die Herkunft der sonderbaren Zusammensetzung der qualitates secundae. Letztere erscheint um so auffälliger, als der Text die vier qualitates primae und ihr Verhältniss zu den vier Elementen klar angiebt, während die sechs secundären Eigenschaften darin mit keiner Silbe erwähnt werden.

38) Fol. 42ª. In freiem Anschluss an die Verse 2645 und 2646, in welchen als Beispiel der Unbeständigkeit der Menschen angeführt wird, dass der Ritter, wenn er vom Speere des Gegners aus dem Sattel geworfen wird, den Kaufmann um sein gefahrloses Leben beneide, sehen wir zwei Ritter in voller Rüstung aufeinander lossprengen. Die Lanze des rechtsseitigen Streiters ist zersplittert, und vom Stoss des Gegners mitten vor dem Leibe getroffen, erscheint ersterer im Begriff, hintenüber zu Boden zu stürzen.

39) Fol. 42ª. Entsprechend den Versen 2661 ff.: Wolt der hunt ziehen den wagen | und der ohse de hasen jagen | . . . ., in denen die Unstetigkeit auf das Thierreich hypothetisch übertragen erscheint, sehen wir einen kleinen vierräderigen Karren, vor welchem ein Hund gespannt ist, und darunter einen Ochsen, der hinter einem Hasen einherrennt.

40) Fol. 43ª. Im dritten, auf der vorhergehenden Seite mit Vers 2677 beginnenden Abschnitte ist vom wahren Reichthum die Rede, wie derselbe in der Genügsamkeit bestehe, und wie der arme Mann auch bei Wenigem reich sein könne. Der in unserm Bilde dargestellte Vorgang steht hiermit nur in losem Zusammenhange. Rechts die Erge auf einer Geldkiste thronend und beide Hände mit der Frage: (wil du min man werden) einem ihr gegenüber stehenden Manne — der arge man — hinstreckend. Dieser ergreift sie auf Zureden (Daz ret mir geirscheit) der hinter ihm stehenden Girde (Erge geit dir genuch), welche ihm die Rechte auf die Schulter legt. Zuäusserst links die vorht (wir haben nihtes niht).

41) Fol. 44ᵇ. Freie Illustration zu den Versen 2815 und 2816: swem sin richtuom loufet vor, | der volget im nâch als ein tôr. Erge wie auf dem vorigen Bilde auf einer Geldkiste thronend, reicht einem sich von rechts her nahenden Manne, Rihtum, die Hand mit der Aufforderung (zuch mirn her), eine dritte Figur (Der reich) an einem um den Hals gelegten Strick herbeizuführen. Letzterer folgt willenlos (Ich muz iz tun) und wird noch von der Girde mittelst eines langen Steckens zur Eile angetrieben (Jle drat du saumst dich).

42) Fol. 46ᵇ. Fünf Männer von links nach rechts in verschiedenen Abständen hintereinander stehend gezeichnet. Oberhalb der vordersten mit vorgestreckten Armen dastehenden Figur (Ich muz umb gut werfen) lesen wir: Der reich ist under den, eine Bezeichnung, die sich ausser in der Dresdener Handschrift in keinem der übrigen Mss.

wiederfindet. Die beiden darauf folgenden und auf den Vordermann hinweisenden Personen tragen folgende Spruchzettel: (Hiet ich als vil als der) und (Mach der sehen hinder sich), die dahinter Stehenden, deren Gesten unverständlich erscheinen, äussern sich in ähnlicher Weise: (So seh er daz wir minder habn) und (Daz chan er niht versten). Der Sinn der Darstellung ist, da die Spruchzettel zu wenig bezeichnend gewählt worden sind, nur im Anschluss an den zweiten Theil des IV. Abschnittes zu verstehen, worin der richtige Grundsatz gepredigt wird, dass der weise Mann nicht den einen Reichern vor sich, sondern die vielen Aermern hinter sich betrachten solle.

43) Fol. 48a. Der reiche Mann und seine Neider (s. V. 3029 ff.). Links der Schmeichler — Der loser — in Unterhaltung mit dem vernünftigen Reichen — Der riche mit gedanchen —, rechts Die neidere, zwei sich lebhaft unterredende Figuren. Auf die Anrede des Schmeichlers (Man nidet frum leut) wendet der in der Mitte sitzende oder vielmehr sitzend schwebende (s. o.) Reiche den Kopf herum, während er mit der Rechten auf die Neider (Wie mich di nident) hinweist. Letztere drücken ihren Verdruss und Neid auf den Spruchzetteln: (Ich enchund nie nicht gewinen) (Wie reich der ist worden) aus.

44) Fol. 48b. Als Illustration zu den Versen 3061 bis 3065, worin der Unterschied zwischen dem unvernünftigen Reichen und dem Armen darin erkannt wird, dass Ersterer ausser der girescheit, welche Beiden gemein sei, auch noch die vorhte besitze, zeigt der Zeichner beide einander gegenüber gestellt und zwar rechts den Armen — der arm — in zerrissenem Gewande die Girde (Wirf umb gut) auf dem Arme tragend und sich mit dem Vorwurfe: (Wi lang sol ich arm sein) zum Reichen wendend, links den Letzteren — Der riche — mit der sich heftig sträubenden Girde (Du hast niht gewinne mer) und der vorhte (Man ret vast auf din gut) auf den Armen.

45) Fol. 48b. Unterhalb des vorigen Bildes folgt eine Darstellung, wie das thörichte Volk den Herrn beneidet, ohne dessen Sorgen zu kennen (V. 3077 ff.). Zuäusserst links sehen wir den reichen Mann von zwei kleiner gezeichneten Figuren in der Weise getragen (V. 3079), dass er sich mit den Armen auf deren Schultern stützt; rechts davon steht das zuschauende Volk mit einem Rädelsführer an der Spitze, welcher auf den Reichen hinweisend den Kopf nach hinten wendet: (Seht wie man in treit). Daz volch besteht aus einem Haufen von sieben Figuren, von denen die zwei vordersten folgende Schriftzettel tragen: (Da hat er swaz er wil) und (Hei wer ich auch ein herre).

46) Fol. 49b. Abermals zwei Bilder übereinander; zuoberst der Herr und das Volk, welches theils dessen Thun thörichterweise richtet, theils das gerechte Urtheil zu bestimmen trachtet (V. 3111 ff.). Der herre erscheint zuäusserst links thronend und sich an die ihm gegenüber Stehenden — Di laut richtere — wendend (Ich vrage dich sin), welche in drei Gruppen zu je Zwei getheilt mit der einen Hand lebhaft gestikuliren, in der andern folgende Schriftbänder halten: (Er sol han sinen gewer), (Gedench daz du min nef bist), (Ich erteil im anders), (Du wer ie min vreunt), (Ich gib ein dritte urteil), (Ich gib dir zehen march).

47) Fol. 49b. Dicht darunter das thörichte Volk im schlecht regierten Nachen dahertreibend (V. 3143—3149). Auf leicht gekräuselten Wellen, in denen ein Fisch sichtbar ist, sehen wir ein hochbordiges, grünes Fahrzeug mit fünf Menschen darin. Am Steuer sitzt ein Alter mit fliegendem Bart, ihm gegenüber ein Junger in Todesangst befindlich (Er verzeit wir sin tot), während im Vordertheil des Fahrzenges ein Mann das Tau ergreift, welches zum Aufrichten des heruntergeklappten Mastes dienen soll, aber von dessen oberen Ende abgerissen scheint. Das Segel ist zusammengerollt und spiralförmig um den wagerecht schwebenden Mastbaum herumgelegt. Links in der Ferne ein Gebäude angedeutet mit Zinnenmauer davor.

48) Fol. 50a. Ohne direkten Anschluss an den Text, frei an Vers 3215 ff. anknüpfend, zeigt uns das folgende Bild in zwei getrennten Gruppen: links den SJN thronend und sich nach links zu der neben ihm stehenden ERE wendend, rechts die unere mit dem unerhaft, beide reich gekleidet, in enger Umschlingung dastehend. Während letztere sich mit zärtlichen Worten anreden (umbevah mich lieblich) (Du bist mir hart suze), weist die Ehre auf das ehrlose Paar hin (Sihestu waz der tut), und die Vernunft constatirt: (Er ist bechumbert mit unere).

49) Fol. 51a. Als Illustration zu den Versen 3243 ff., in welchen erzählt wird, wie der thörichte Mann, der sich schon im Besitz der Herrschaft wähnt, in Gedanken durch seine Kämmerer das Volk von sich abwehren lässt, sehen wir denselben rechts würdevoll auf einem mit Polster belegten Sitze thronend und neben ihm den Schwertträger, der im Begriff scheint, das Schwert aus der Scheide zu ziehen, um dem auf der andern Seite des Thrones mit einem gewaltigen rothen Knüppel auf einen Volkshaufen losschlagenden Kämmerer zu Hilfe zu kommen. Der Herr schielt besorgt zur Seite, ob es dem Kämmerer auch gelingt, das lebhaft gestikulirende gedrauc abzuwehren (V. 3245). Der an sich unschwer verständliche Vorgang ist auch in der Dresdener Handschrift ganz ohne Beischriften und Schriftzettel dargestellt, in den übrigen Handschriften finden sich zwar schriftliche Zusätze, ohne dass aber die Deutlichkeit dadurch gewonnen hat.

50) Fol. 51b (s. Taf. VI). Im Anschluss an Vers 3259 und 3260 ist eine Bärenjagd wiedergegeben, eine angenehme Unterbrechung in dem ewigen Einerlei der allegorischen Darstellungen, und zwar in dem Moment, wie der von links nach rechts anstürmende Bär in den vorgehaltenen Jagdspeer eines sich nach Waidmannsart regelrecht auf das Knie niederbeugenden Jägers an der Schulter einrennt. Ein zweiter Jägersmann lehnt sich über den Knieenden herüber und bohrt den Speer in die Stirn des Unthiers, während zuäusserst rechts ein Dritter mit zwei Hunden hinter sich herbeieilt (Sul wir ev helfen) und in's Jagdhorn stösst.

51) Fol. 52b. Der Mächtige sucht durch falsche Versprechungen die Kleinen zu bethören und sich zu unterwerfen (V. 3315 ff.). Die Mitte des Bildes nimmt Der herre auf dem Richterstuhle ein. Links vor ihm steht der Kläger, Der chleit, welcher jammernd

die Hände erhebt (Herre so hant si mir getan). Die Zweideutigkeit des Herrn wird durch zwei Spruchzettel charakterisirt, von denen der eine einen tröstenden Zuspruch für den Kläger enthält (Ich wider schaffe iz wol), während der andere sich mit der Aufforderung: (Ir sult im wirs tun) an vier Männer — Sine leute — wendet, welche auf der andern Seite stehen und den Vorgang mit lebhaften Gesten begleiten. Der Spruchzettel des Vordersten: (So dient er ungern) giebt keinen Sinn und ist wohl nach Analogie der übrigen Handschriften, welche die Anordnung der Scene unverändert enthalten, in So dient er in gerner (Gothaer Ms.) zu verändern.

52) Fol. 53b. Im Anschluss an die Verse 3377 bis 3387, worin als erstes Beispiel von der Vergänglichkeit der irdischen Macht die Geschichte des Julius (Caesar) erzählt wird, sehen wir die Scene von dessen Ermordung dargestellt. Caesar erscheint vornübergebeugt, fast wagerecht und so hoch in der Luft schwebend, dass sich Brutus und Cassius, welche einander gegenüber stehen und mit äusserster Gemüthsruhe ihre Dolche in des Tyrannen Rücken bohren, gar nicht zu bücken brauchen. Um die Naivetät der Darstellung noch zu erhöhen, hebt Cassius, vor solchem Schicksal warnend, den Zeigefinger der rechten Hand empor (s. Taf. VII).

53) Fol. 53b. Als zweites Beispiel, dicht darunter: Hektor und Achilles „als ein wagen | umb sin stat gezogen töt" (s. V. 3387—3390). Vor den zinnenbekrönten Mauern der Stadt Troia, deren mit einem grossen Riegelschloss gesperrtes Thor von zwei Thürmen flankirt wird, sehen wir einen Reiter — der Name Achilles kommt in keiner der Handschriften vor — in vollem Galopp nach links sprengen. Um den Schweif des Rosses ist ein Strick geschlungen, der in nicht sichtbarer Weise mit dem Leichnam des Ector verknüpft ist. Dieser ist in wagerechter Haltung vornübergestürzt, aber wie schwebend gezeichnet, mit vorgestreckten Händen, fliegenden Haaren und in voller Rüstung (s. Taf. VII).

54) Fol. 55a. Die Niederlage der Feinde, wie der Herr solche Nachts im Traume sieht (V. 3483 ff.). Ein dichtes Kampfgewühl; von links her stürmen die Sieger mit Schwert und Lanze auf die in wüstem Haufen übereinander purzelnden Gegner los, welche aus zahlreichen Wunden blutend oder gar mit abgehauenem Kopfe widerstandslos den Streichen der Sieger erliegend dargestellt sind. Allen voran holt ein Kämpfer mit beiden Armen über den Kopf herüber zu wuchtigem Hiebe aus, daneben ficht ein zweiter, dessen Schwert den Kopf des Gegners bis auf den Hals gespalten hat, ein dritter sticht hinter dem Schilde hervor auf die am Boden liegenden Feinde los, ein vierter schwingt ein gewaltiges Schwert, von einem fünften Kämpfer schliesslich ist nur der Kopf sichtbar. Die Streiter sind sämmtlich vom Scheitel bis zur Sohle in Schuppenpanzer gehüllt (s. Taf. VI).

55) Fol. 56b. Zuäusserst links Der loser, mit schmeichlerischer Rede (Ir sit an tugenten volchomen) sich zu dem rechts neben ihm thronenden Herrn wendend, welcher selbstbewusst (Min tugent aht des niht) vor sich hin sieht, unbekümmert um die rechts unter gewaltsamen Gliederverrenkungen ihn bestürmende girde (Wir bedurfen mer gutes).

Weiter nach rechts folgt der Geiz — Erge — gleichfalls als hässliches Weib dargestellt (Jch gib genuch minen chnehten), und neben diesem die unstete (Er sol ev gern sin mit). Der letzte Spruchzettel lautet in den meisten übrigen Handschriften wie in der Gothaer: (Er sol in gern sin undertan); ein innerer Zusammenhang der beiden letzten Figuren mit der erstbeschriebenen Gruppe ist aber auch bei dieser Lesart nicht recht erkennbar. Der Sinn der Verse, an welche unsere Darstellung offenbar anknüpft (V. 3565 bis 3600), ist ungefähr: Der Weise soll nicht auf das Lob der Schmeichler hören; unsere Fehler: Habgier, Geiz und Unbeständigkeit, die sich häufig genug von selbst bemerklich machen, belehren uns weit richtiger über unsern wahren Werth. Wer würde aus dieser Abbildung solchen Inhalt herauszulesen im Stande sein? Die Hauptschuld trägt, wie so oft, die ungeschickte Auswahl der Schriftzettel-Texte, welchen alle Prägnanz fehlt.

56) Fol. 57ª. Im Anschluss an die Verse 3610 ff., in denen davor gewarnt wird, dass man sich durch den Schmeichler nicht eine Puppe statt eines Kindes aufschwatzen lassen solle, ist dargestellt, wie ein Mann ein Kind mit beiden Armen zu einer höher im Bilde sitzenden Figur hinaufreicht und auf deren Frage: [Jst daz ein toche (Puppe)] die Antwort: (Jz ist ein schuon chint) giebt.

57) Fol. 57ª. Unter oberflächlicher Anlehnung an die Verse 3627 ff., welche von der Täuschung handeln, in die ein sich im Spiegel betrachtendes Kind geräth, sehen wir drei Männer dicht neben einander stehen und in einen vom Vordersten derselben emporgehaltenen runden Handspiegel schauen. Die Spruchzettel der beiden Uebrigen lauten ganz willkürlich: (Jch bin schoner danne er) und (Sich wie schon er ist).

In allen übrigen Mss. finden sich nach dem vorbeschriebenen Bilde zwei Illustrationen zu dem in den Versen 3661—3706 ausgesprochenen Grundsatze, dass man nicht ehrgeizig nach lautem Lob und ruhmrediger Anerkennung streben, sondern seine Thaten für sich sprechen lassen solle, da es besser sei, lautlos zum Himmel, als mit Paukenschall zur Hölle zu fahren. Demgemäss erscheint dort auf dem einen Bilde das arme Volk, theils gar nicht, theils nur dürftig bekleidet vor der Thür des Himmelreiches stehend, und als Gegenstück dazu auf dem zweiten Bilde eine Schaar Berittener in reichen Gewändern unter Vorantritt von Spielleuten und Paukenschlägern mit wehender Fahne auf das Höllenthor losziehend, in welchem ein Teufel von lodernden Flammen umgeben und gierig die Krallen ausstreckend sichtbar wird.

Die grosse Uebereinstimmung, welche sich bei diesen Bildern überall, sowohl in der äussern Anordnung, wie in einzelnen charakteristischen Einzelheiten kundgiebt, lässt das Vorhandensein eines gemeinsamen Urbildes auch hier als zweifellos erscheinen. Weshalb der Zeichner unserer Handschrift auf Wiedergabe dieser ausnahmsweise dankbaren Bilder verzichtet hat, ist nicht ersichtlich; aus Raummangel sicher nicht.

58) Fol. 59ª. Unter der Ueberschrift: Des ruems gab sehen wir (nach Vers 3730 ff.) in der Mitte einen Mann, der dem links vor ihm stehenden Spielmanne einen

Rock hinreicht, damit dieser seine Freigebigkeit dankbar in die Welt hinaus verkünde, während der arme Bettler, der ihn um einen Pfennig anfleht (Herre gebt mir einen phenninch), leer ausgeht (Ich engib dir niht). Der Spielmann trägt eine Geige, die getreulich in allen Handschriften wiederkehrt; Der arme ist nur mit einem Lendentuche bekleidet und stützt sich auf einen vorgehaltenen Stock.

Hiernach tritt abermals eine Abweichung in der Bilderfolge unserer Handschrift ein. Alle übrigen Mss. haben nämlich übereinstimmend als Illustration zu den Versen 3799 und 3800 ein Bild, welches einen Kirschbaum zeigt, in dessen Aesten ein Mann hockt und Kirschen pflückt, während ein anderer, unten am Stamme stehend, thörichter Weise Birnen von ihm verlangt. Auch der Wortlaut der beiden Schriftzettel stimmt in den verschiedenen Handschriften ziemlich genau überein.

59) Fol. 59ᵇ. Statt dessen hat unser Zeichner selbständig das kurz vorher (V. 3778—3781) erwähnte Beispiel von der edlen Geber-Grossmuth des „armen guten Reiters“ (S. Martin) zum Gegenstande eines Bildes gemacht. Wir sehen, wie der Heilige — merkwürdiger Weise ohne Nimbus gezeichnet — vom Pferde gestiegen ist und seinen rothen Mantel mit dem Schwerte zertheilt, um einen Bettler damit zu bekleiden. Unser Künstler hat offenbar das Richtigere getroffen, als er sich ausnahmsweise einmal von seinem Vorbilde emancipirte und statt der reizlosen Kirschbaum-Scene diesen allbekannten Vorgang im Bilde wiedergab.

60) Fol. 60ᵇ. Ein einzelner Reitersmann, turniermässig in vollem Ansturm, mit eingelegter Lanze und vorgehaltenem Schilde zwei Gegner auf einmal über den Haufen rennend, so dass sie rücklings von den zusammenbrechenden Pferden herabstürzen. Beischriften sind nicht vorhanden. Die Darstellung bezieht sich auf den Traum des ehrgeizigen Ritters, der in Vers 3831 ff. verspottet wird. Die Gewalt des Angriffes, sowie das widerstandslose Zusammenbrechen von Ross und Reiter sind wahr und lebhaft zur Darstellung gebracht, wenn auch vielleicht etwas mehr Deutlichkeit durch schärfere Sonderung der beiden Besiegten wünschenswerth gewesen wäre. Die Lanze ist, wie in allen Kampfesbildern unserer Handschrift, als dünner rother Strich von übermässiger Länge ohne eigentliche Spitze dargestellt.

61) Fol. 61ᵇ. Links ein nackter Mann, welchem 3 Personen — Bosheit als kleiner Kobold dargestellt, Luge als Dame mit sonderbarer Kopfbedeckung und Unstet als Mann — das Gewand vom Kopf herabstreifen, eine symbolische Handlung für den Verlust des innern Adels, welchen nach V. 3904 ff. die Herrschaft der Laster im Gefolge hat. Die Spruchzettel: (Du must din adel lan) und (Zihe wir im sin adel ab) erklären den Vorgang hinreichend.

62) Fol. 62ᵃ. Der Ring der Tugenden, im Anschluss an die Verse 3915 bis 3926. Innerhalb einer kreisrunden Umrahmung sehen wir radial angeordnet und mit den Köpfen sich in der Mitte berührend die Oberkörper dreier weiblicher Figuren, welche

als Reht, Adel und Hufſcheit bezeichnet sind. Sie fassen einander wie im Reigentanz an den Händen. Dieser symbolische Ausdruck ihrer Zusammengehörigkeit wird durch die umgeschriebenen Sprüche: Reht tuht edelichen — Adel tut hufſlichen — Hufſcheit tut rehte — in geschickter Weise erklärt und ergänzt.

Die Wahl der Kreisform für diese Darstellung ist auf die Vorliebe der Zeit für derartige sogenannten Räder zurückzuführen. Es ist die Zeit der Glücks-, Lebens-, Wind-, Wetterräder und dergl., welche nicht nur zierlich gemalt in den Mss., sondern auch an den Façaden der Kirchen kunstvoll in Stein gehauen vorkommen. Bei der Beschreibung unserer Scivias-Handschrift (Cod. Sal. X, 16) haben wir zwei interessante Beispiele dieser Art vorgeführt und auf die einschlägige Literatur hingewiesen*). Im vorliegenden Falle ist die Wahl der cyclischen Anordnung insofern als eine glückliche zu bezeichnen, als dadurch in sinnreicher Weise der enge Zusammenhang der Tugenden, sowie das Streben nach einem gemeinsamen Ziele und Mittelpunkt, der Glückseligkeit, zum Ausdruck gebracht worden ist.

63) Fol. 62ª. Di ſpiler (V. 3949 f.). Es ist dies die erste von drei aufeinander folgenden Illustrationen zu dem Thema: Lass dich nicht von Leidenschaft umgarnen; Freude und Schmerz stehen dabei in keinem Verhältniss, denn kurzer Lust folgt langes Leid. Auf einer durchgehenden langen Holzbank sehen wir neben einem grossen Würfelbrett — die drei darauf liegenden Würfel zeigen die Zahlen 4, 5 und 6 — zwei Spieler sitzen, links der Verlierer, bis auf ein Hüfttuch ganz entkleidet, sich das Haar raufend und seine Unvernunft bejammernd: (Owe ich blinter), rechts der Gewinner, der auf den Verlierer hinweist und sich mit der Bemerkung: (Sich wie er ſich raufet) zu einem hinter ihm sitzenden Genossen wendet.

64) Fol. 62ᵇ. Als zweites Beispiel einer falschen und gefährlichen Leidenschaft wird die Vogelbeize vorgeführt (V. 3968—3970). Wir sehen einen Jägersmann, in unserer Handschrift mit dem Namen CHVONZ bezeichnet, welcher seinem entflogenen Falken nachschaut und mit der behandschuhten linken Hand einen rothen Gegenstand, wohl ein Stück Fleisch, statt des sonst üblichen Hühnerbeins, als Lockspeise hinhält, während er mit der rechten Hand in die Waidetasche greift, wie um etwas herauszuholen. Oben am Rande des Blattes erscheint der entflohene Falke. Eine rothe Schnur mit einer Schleife am Ende, die Langfessel (longa), welche der unvorsichtige Jäger nicht vorschriftsmässig um die Hand gewickelt hatte, hängt im Fluge herab.

65) Fol. 63ª. Die letzte der drei Illustrationen zu unserm Thema zeigt im Anschluss an die Verse 3983 ff. rechts vor einem die Mitte des Bildes einnehmenden Baume den Liebhaber, welcher einer dicht neben ihm stehenden Buhlin die Wange streichelt. Die Schriftzettel verrathen, dass sich das Paar seiner Schuld bewusst ist, denn auf die

*) S. I. Theil, S. 83 f.

Anrede des Galans: (Sehe nu taz din man) antwortet das Weib voll Angst (Des erlaz mich got). Auf der andern Seite des Baumes erscheint der betrogene Ehemann, der jammernd die Hände ringt (We mir sie ist im holt). Der daneben stehende Verräther neigt sich zu ihm und macht ihn auf die Untreue seines Weibes aufmerksam (Sih zu waz din wip tut). Die Darstellung ist lebenswahr und in sich verständlich; besonders gut gelungen sind Ausdruck und Gestus der letztbeschriebenen Figur.

66) Fol. 65a. Der hungrige Fresser (V. 4117 ff.). Oben ein gedeckter Tisch, worauf ein Fisch in der Schüssel, Brot und Messer liegen, weiter unten der Fresser mit dem Finger nach oben auf den Gegenstand seiner Begier zeigend: (Owe hiet ich der spise).

67) Fol. 66a. Im Anschluss an den Anfang des vierten Buches (V. 4175 ff.), worin die enge Verkettung von Besitz und Begehr, von Macht und Uebermuth erläutert wird, sehen wir Der untugent cheten in der Weise dargestellt, dass zuunterst, grösser gezeichnet, ein sitzendes Weib (ohne Bezeichnung) erscheint mit den vier Grundlastern: tracheit, lecherheit, trunchenheit und hurgelust in Gestalt von Kindern zu je zwei auf den Knieen, während eine oberhalb ihrer Schulter beginnende lange Reihe von Frauengestalten, und zwar Eine senkrecht über der Anderen mit dem Oberkörper hervorragend und sich mit beiden Händen auf die Schultern der Vorgängerin stützend, die Kette der Laster darstellt. Die Reihenfolge der Namen von oben herab lautet: Gierscheit, Rihtum, Ubermut, Herschaft, Smachheit, Maht, Uppecheit, Name, Torscheit, Adel, Gelust; es folgt somit dem Avers des Besitzes und Genusses stets als Revers das nächst verwandte Laster.

Die Anordnung des Bildes, welche sich ebenso in allen Handschriften wiederfindet, ist nicht als eine geschickte zu betrachten. Zunächst fehlt es an einer rhythmischen Gliederung, wie sie der Sinn des Textes verlangt. Dort sind nicht Besitz und Laster als eine ununterbrochene, in sich zusammenhängende Kette geschildert, sondern jede Gruppe besteht für sich; ausserdem fehlt im Text jeder Hinweis auf die im Bilde als Ausgangspunkt zuunterst hin gesetzte Figur, sowie auf die vier Untugenden auf deren Knieen. Die Unsicherheit in der Deutung dieser Hauptfigur wird durch den Mangel einer Beischrift noch gesteigert. Der Text nennt sechs Paare zusammengehöriger Begriffe, das Bild zeigt aber nur zehn übereinander gestellte Figuren. Die nächste oberhalb der Hauptfigur müsste somit die Beischrift: adel haben; statt dessen sind durch ein Versehen den zehn Figuren elf Beischriften beigefügt, während die zehnte Figur die Beischrift gelust zeigen und die darauf folgende Hauptfigur entsprechend als leckerheit (V. 4188) bezeichnet werden müsste. Diese Beischrift findet sich dort aber nirgends und kann auch nicht als Bezeichnung der Hauptfigur gedacht gewesen sein, da kein Sinn darin liegt, diese Untugend vor den andern derart hervorzuheben. Dagegen kommt der Name lecherheit bei einem der vier kleinen Schosskinder vor.

Vielleicht war die Absicht des Zeichners, in der Urhandschrift (O) zwölf übereinander sitzende Figuren zu zeichnen und die sitzende Hauptfigur als Träger des Ganzen

mit der Bezeichnung: der Herr, der Mensch oder dergleichen, zu versehen, vielleicht auch allgemein mit: die Untugend oder die Unstete, als Ausgangspunkt aller Laster der Menschen. Die Zeichnung muss jedoch nach den angedeuteten Richtungen hin bereits in O nicht fehlerfrei gewesen sein, da sonst wohl in irgend einer der uns erhaltenen Handschriften eine richtige Darstellung überliefert sein würde. Dieselben enthalten sämmtlich die oben gerügten Fehler.

68) Fol. 66b. Als Illustration zu Vers 4221 ff. ist die Herrschaft der Unmässigkeit über den Reichen in der Weise dargestellt, dass die Girde von ihrem Polstersitze herab unter lebhafter Gestikulation den Fuss auf das Haupt (V. 4228) einer tiefer sitzenden Figur — Richtum — setzt, auf deren Schoss Der riche als Kind, zärtlich die Mutter umfassend, sichtbar wird.

69) Fol. 68a. Der Pantoffelheld (nach V. 4306 ff.). Oben ein sitzendes Weib, in der hocherhobenen Linken eine Geissel schwingend, mit der Rechten auf das unter dem emporgezogenen Kleide sichtbar werdende nackte Bein deutend und einem etwas tiefer im Bilde, links vor ihr knieenden Manne befehlend, sie am Fusse zu kraulen: (Chlewel*) da schier). Dieser hat gehorsam (Vil gern vrowe) den hingehaltenen Fuss gefasst und blickt demüthig zur Herrin empor. Unten stehen in lebhaftem Gespräch zwei Männer, welche den Vorgang missbilligend betrachten: (Solde der min genoz sin) (Nu enwelle got).

70) Fol. 68b. Links Tugent und Stete, beide in Mäntel gehüllt, nebeneinander auf einem Sitze thronend und die Haupttugend: Beharrlichkeit (Ich gebent stetecheit) (Ich rat eu daz ir staete sit) predigend. Von rechts her nahen dienstbereit drei Tugenden, zuvorderst diemut (Vrowe waz gebietet ir), dann cheusche (waz gebint min vrowe) und zuletzt milt (waz gebint min vrowe), alle drei mit vorgestrecktem linken Arm sich zur Tugend wendend, welcher auch die Stäte zärtlich die Hand auf die Schulter legt. Die entsprechende Textstelle (V. 4336 ff.) preist die Constantia als Rathgeberin aller Tugenden. Der Zeichner hat dies nicht ungeschickt dadurch ausgedrückt, dass er die Staete mit der Tugend auf demselben Sitze thronend zeigt, ähnlich wie Gott Vater neben Christus dargestellt zu werden pflegte. Die einzelnen Tugenden nahen sich, Raths erholend.

71) Fol. 71b. Die folgende Illustration zu dem Gedanken, dass Gott nicht stets der Sünde gleich die Strafe folgen lasse (V. 4541 ff.), zieht sich diesmal den Rand der ganzen Seite hinunter. Zuoberst zwei senkrecht nach unten zu schwebende Engel; der obere packt den untern, welcher mit einer Ruthe bewaffnet ist (Ich wil in zuhtigen), am Bein, um ihn von der Züchtigung des Uebelthäters abzuhalten: (Unser herre wil des niht). Letzterer ist in der Mitte, d. h. in der halben Höhe des Bildes, in dem Moment

*) Die andern Mss. haben meist: krowe, dem Sinne nach wohl gleichbedeutend mit: chleweln, klubeln, kläubeln.

dargestellt, wie er mit der Rechten eine wuchtige Keule schwingt und mit der Linken einen vor ihm knieenden Mann trotz seines Flehens (Herre tote mich niht) am Schopfe zu Boden reisst. Von unten her beobachten zwei Teufel den Vorgang; der eine will seine Beute mit erhobenem Haken ergreifen (So ist er im . . . . .), der andere, etwas höher stehend gezeichnet, warnt ihn (Er enlat in niht zuhtigen), Gott vorzugreifen, thut aber äusserlich nichts, um seinen Collegen davon abzuhalten, sondern langt selbst gierig mit seinem Haken nach oben.

72) Fol. 72ᵇ. Links: Der gewaltiger, d. h. der Gewalthaber, welcher einem Andern Unrecht zugefügt hat, auf einem Polstersitz thronend und nach rechts gewandt, aus der Hand der vor ihm stehenden Unguet die Schulde entgegennehmend (Du geist mir die schulde). Letztere ist als kleines Kind aufgefasst und wird von der Schlechtigkeit an Bein und Rücken gepackt hoch gehoben, während das Unheil, gleichfalls als Kind dargestellt, als Zeichen der engen Zusammengehörigkeit mit der Schuld mittelst eines umgeschlungenen Strickes an den Füssen der Letztern derart befestigt erscheint, dass es nach Art eines Antipoden mit vorgestreckten Armen nach unten herabhängt. Ein direkter Anschluss an eine Textstelle ist nicht vorhanden. Der Gedankengang, dass der Gewalthaber von der Schlechtigkeit die Schuld, welche mit dem Unheil unzertrennlich verbunden ist, aufgebürdet bekommt, findet sich im Allgemeinen in den Versen 4623 und 4624 ausgedrückt, aber in einem Zusammenhange, welcher diesen Punkt nur als nebensächlich erscheinen lässt. Der Kern der Ausführungen in dem betreffenden Textabschnitt ist: besser Unrecht leiden als Unrecht thun. Der Zeichner, der mit dieser Vorstellung offenbar nichts anzufangen wusste, hat statt dessen hier, wie so oft, diejenige Textstelle herausgegriffen, welche ihm am ehesten eine Handhabe zur bildlichen Wiedergabe bot, unbekümmert, ob dadurch ein unverhältnissmässig starker Accent auf eine Nebenstelle gelegt wurde.

73) Fol. 73ᵃ. In der linken Hälfte des Bildes: Der ungut man, welcher mit beiden Händen einen mit eingeknickten Knieen, vornübergebeugt links neben ihm stehenden und nur mit einem Hüftentuche bekleideten Armen — Der arm — am Schopfe gepackt hält, während er den Kopf fragend (Waz bringet ir mir) nach der andern Seite zu zwei von rechts her herannahenden Leuten wendet. Diese tragen auf einer Stange die wie leblose Puppen darüber hängenden Figuren der Unselcheit und Unvreude daher und machen dem bösen Manne in zwei zusammengehörigen Schriftzetteln (wir tragen dir weisde) (unselde unt unvreude) davon Mittheilung. Auch hier ist, wie im vorhergehenden Bilde, nur ein oberflächlicher Anschluss an den Sinn der Verse 4650 und 4651 vorhanden. Der Künstler erscheint wiederum in seiner ganzen Naivetät, indem er die beiden allegorischen Figuren wie leere Säcke auf die Stange gehängt darstellt.

74) Fol. 75ᵃ. Das Bild knüpft an die Verse 4755—4758 an, in denen es als kein wohlthätiges Werk bezeichnet wird, einem Trunkenen noch zu trinken zu geben. Wir sehen drei Männer nebeneinander stehen. Der mittlere wendet sich, einen mächtigen

Pocal hoch haltend, mit der Aufforderung zum Trinken (Trinch vaste) an einen rechts neben ihm Stehenden, welcher, durch eine Binde um den Kopf eher als ein Kranker, denn als ein Trunkener bezeichnet, gierig die Hände darnach ausstreckt (Gib mir ze trinchen durch got). Der Verführer auf der andern Seite legt, der mittleren Figur zuredend: (Machn trunchen), die Hand auf die Schulter des Trinkers.

75) Fol. 75b. Als Illustration zu dem Satze, dass nach Gottes Wille kein Teufel über den gerechten Menschen Macht habe, sehen wir links einen Teufel mit erhobenen Händen zu einem gewaltigen Schlage ausholen gegen einen Menschen, der abgewendet auf einer Polsterbank sitzt, ohne Ahnung von dem ihn bedräuenden Verhängniss. Die Abwendung des Unheils durch Gottes Hand zeigt der Künstler in sinnfälligster Weise dadurch, dass er um den Kopf des gewaltigen Holzhammers, den der Teufel schwingt, eine Seil-Schlinge herumlegt, welche von einer aus Wolken hervorschauenden Hand gehalten wird. Beischriften und Schriftzettel fehlen und sind in der That bei der Klarheit der Darstellung überflüssig.

76) Fol. 80a. In direktem Anschluss an V. 5089 ff. wird die Thätigkeit eines sorgsamen Arztes in doppelter Weise: links am Krankenbette und rechts als Operateur geschildert. Der siech liegt nackt, bis zur Brust von einer rothen Decke bedeckt, in einer reich verzierten Bettstatt. Hinter derselben steht Der arzt in langem Gewande, das Haupt mit einer Kappe bedeckt und erfasst, sich zu dem Kranken herniederbeugend, dessen langen Bart (s. V. 3094), um ihn aus dem schädlichen Schlummer zu wecken (Dir ist slaffen ungesunt). Die andere Scene zeigt den Siechen völlig nackt, mit Händen und Füssen in einigem Abstand über dem Boden an einen Pfahl gefesselt und den Kopf schmerzerfüllt nach dem Arzte umdrehend, welcher in aller Gemüthsruhe ein riesiges Messer an des Patienten Hüfte zum Schneiden ansetzt (s. Taf. VI).

77) Fol. 84a. Der Tugendhafte ist im Unglück nie verlassen; seine Tugenden folgen ihm überall hin, in Armuth, Krankheit, Kerker und Verbannung (V. 5317 ff.). Der Künstler zeigt uns dementsprechend in zwei gesonderten Darstellungen einerseits den Herrn, welcher im Beisein des Volkes die Acht ausspricht, andererseits den Geächteten mit seinen Tugenden im Gefolge. Der herre erscheint zuäusserst links in Mantel und Barett, auf einem Polstersitze thronend und einer Anzahl vor ihm stehender Leute — Daz volch — den Urtheilsspruch (Ich tun in ze ehte) verkündigend. Die aus der Zahl von sechs dicht aneinander gedrängten Personen bestehende Gruppe wiederholt den Spruch auf einem Schriftzettel in der Hand des Vordersten (Er ist ze eht getan). Rechts davon, mit dem Rücken gegen die letztbeschriebene Gruppe gewendet, sehen wir eine ganz gleich angeordnete Schaar: sein tugent, deren Vordermann gleichfalls einen Schriftzettel (Wir enchomen von dir niht) trägt. Voran, zuäusserst rechts schreitet Der ehter, mit rückwärts ausgestreckter Hand die Tugenden zur Folge ermahnend: (Vart mit mir mein tugent).

Die Anordnung dieser Scene, welche sich mit einer Ausnahme in allen übrigen Handschriften mit mehr oder weniger verminderter Personenzahl ebenso wiederfindet, ist insofern auffällig, als der Zeichner, der sich gewöhnlich auf das Nothwendigste beschränkt, diesmal eine zum Verständniss des Vorganges ganz überflüssige Scene hinzugefügt hat. Die rechte Seite für sich würde zur Illustration des Gedankens vollkommen ausreichen. Das Unvermögen des Künstlers, die Menschen und die allegorischen Figuren verschieden zu charakterisiren, tritt abermals deutlich hervor. Die Tugenden erscheinen in denselben langen Röcken oder derselben Gugel und demselben Radmantel, wie das danebenstehende Volk.

78) Fol. 86a. Der Text handelt auf dieser Seite von dem ewigen Lohn und der ewigen Strafe, deren der Mensch sich zu jeder Zeit und an jedem Orte bewusst und gewärtig sein müsse. Im Anschluss an die Verse: der wec in allen landen ist, | der hin ze got vert zaller vrist, führt der Zeichner in einer überaus einfachen Grundriss-Darstellung den Weg zum Himmel und zur Hölle vor Augen, ohne dabei auf den Sinn des Textes irgendwie näher einzugehen. In der Mitte die Erde als blaue Scheibe mit einer Anzahl concentrischer bunter Ringe ringsum, von denen ausgehend Des himels wech nach oben in blaue Wolkenlinien hinein, Der helle wech nach unten zu in einen schwarzen Raum, der zwei Drachen birgt, ausläuft.

79) Fol. 91b. Die Leiter der Tugenden und Laster (s. Taf. VI). In ähnlicher Anordnung, wie auf dem vorigen Bilde ist in der Mitte ein die Erde vorstellendes Rund gezeichnet, von dem aus der eine Arm als Stiege mit festen Staffeln (V. 5817) nach oben in den Himmel, der andere mit zerbrochenen Staffeln nach unten zur Hölle führt. Im oberen Theile wird ein Mann sichtbar, der angestrengt mit Armen und Beinen hinauf zu klimmen sucht, während ihn eine Anzahl am Fusse der Leiter aufgestellter Teufel mit spitzen Haken*) zu ergreifen und herabzureissen trachten (vgl. unten Nr. 88). Jede Staffel ist bezeichnet, die oberen mit: Wahrheit, Reht, Senpht, Lieb, Milt und Armut, die unteren mit: Ubermut, Gierd, Neit, Zorn, Unreht und Meineid. Auch die Haken der zu je drei auf beiden Seiten stehenden Teufel sind mit Namen versehen: Des reichtums haken, Der herschaft haken, Der maht haken, [Des] Nam haken, Des adels haken und der gelust haken Der Haken des Reichthums hat einen Zipfel vom Gewande des Kletternden gefasst, doch gelingt es dem betreffenden Teufel nicht, ihn herabzureissen, so dass er seine Genossen um Hilfe anrufen muss (Helft ich han in erwischt). Der himel ist wie auf dem vorigen Bilde dargestellt, Dev helle dagegen erscheint hier als ein flammenumlodertes, schwarzes Rund mit einem Schacht in der Mitte, in welchen ein Teufel einen Sünder kopfüber eintaucht, während vier andere Sünder ringsum aus dem

*) Die Haken spielen auch bei den Teufeln in den Miniaturen des Utrechter Psalters eine Rolle. S. A. Springer, Die Psalter-Illustrationen des Mittelalters i. d. Abh. d. phil.-hist. Kl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wissensch. VIII. Bd., Leipzig 1880, S. 241.

Feuerstrome hervorschauen. Die Darstellung ist nicht ohne Geschick entworfen; der Zeichner hat die abstracte Vorstellung des Textes wirkungsvoll in einen sinnfälligen Vorgang verwandelt und den Moment dargestellt, in dem der muthig aufwärts Strebende in Gefahr erscheint, von den niederen Leidenschaften überwältigt zu werden.

80) Fol. 98a. Die Illustration hält sich nur ganz oberflächlich an den Sinn der zugehörigen Textstelle, in welcher der wälsche Gast die Ursachen der Sittenverderbniss seiner Zeit behandelt (V. 6281 ff.). Wir sehen links die hässliche Untugent mit einer spitzen Mütze auf dem Haupte, sonst aber ganz unbekleidet mit übergeschlagenen Beinen thronend und fünf rechts vor ihr stehende Personen an sich lockend: (Vart herz mir wolt ir er). Diese, mit der Ueberschrift: Die euphabent ir lehen versehen, erscheinen theils lebhaft gestikulirend, theils ruhig neben einander stehend und geben auf vier Spruchzetteln ihre Wünsche und Besorgnisse kund: (Ich han iz e gevordert) (Leiht mir archeit) (Leihe mir daz vucher), (Owe si dringent mir alle vor). Es handelt sich also nur allgemein um eine Belehnung der Menschen mit den gewünschten Lastern von Seiten der Untugend.

81) Fol. 99a. Zuäusserst links thront die Bosheit, wie gewöhnlich als hässliches Weib mit struppigen Haaren dargestellt. Sie fordert drei rechts vor ihr stehende Männer — Jr dineſtman — zur Rache an dem Besieger eines ihrer Dienstmannen auf (Rechet mich an minen dineſtman) und veranlasst sie, nach rechts hin zu blicken, wo die bosheit lang ausgestreckt am Boden liegt. Der vrum man steht auf ihr und drückt sie mittelst einer langen Gabel an der Schulter nieder (Du muſt da ligen). Die Dienstmannen machen keine Miene, der Aufforderung ihrer Herrin Folge zu leisten, sondern verhalten sich betrachtend und überlegend (Nu went erz wol tun) (Sihſtu waz der tut) (Seht ir waz der tut). Im Gegensatz zum Texte (V. 6343 ff.), wo von dem Unterliegen des vereinzelten Frommen unter der Masse der Bösen die Rede ist (V. 6351: ſi traeten uf in mit den vuezen), hat der Zeichner somit offenbar aus Unverstand das Unterliegen der Bosheit dargestellt.

82) Fol. 100b. Die verkehrte Welt, in zwei Beispielen dargestellt: links die unvernünftige Creatur als Fürsprecher des vernunftbegabten Menschen, rechts die Jugend, das Alter in den Hintergrund drängend (V. 6445 ff.). Zuäusserst links: Der herre, auf dem Richterstuhl thronend und mit erhobener Rechten sich zu einem vor ihm stehenden Weibe mit der Frage wendend: (Wen wil du ze vurſprechen). Zwischen Beiden, auf den Hinterbeinen aufgerichtet, ein Widder, welchen das Weib am Nacken gepackt hält und als Fürsprecher gewählt hat (Den wider ich nehm wol). Zugleich wendet sie sich im Gespräch rückwärts zu einem Begleiter, welcher ihr zu der getroffenen Wahl seine Zustimmung ausdrückt: (Du haſt rehte getan). Die nächste Scene schliesst sich unmittelbar daran und zeigt, wie Der iunge mit dem Ellbogen unwirsch einen graubärtigen Mann — Der alte — zurückzudrängen sucht. Auf die grobe Aufforderung des Ersteren: (La mich vor alter tor), erwidert Letzterer: (Alſo ſtet der werlde nu).

83) Fol. 102b. Die ungerechte Vertheilung des Gutes seitens des Herrschers (V. 6569 ff.). In der Mitte Ein herre thronend und einem links vor ihm Knieenden — Der riche — aus einem gewaltigen Beutel Geld in den offenen Mund schüttend, während auf der andern Seite Der bedurfent vergeblich fleht: (Herre gebt auch mir). Der böse Wille des Gebers ergiebt sich aus dem Spruchzettel: (Bedorft ers ich gebe ich niht); die zuäusserst links hinter dem unersättlichen Reichen stehende Girde räth diesem, den Mund weit aufzumachen: (Gien auf vaste), damit er immer noch mehr bekomme.

84) Fol. 105b. Am Schlusse des V. Buches schildert der Dichter, wie der Besitz, die Ruhmsucht u. s. w. sich als Ketten um den Menschen legen und ihn an der Uebung der Tugend behindern, während ihn zugleich die Ketten der Wollust, Trägheit, Trunkenheit u. s. w. zur Hölle herabzögen. Man solle sich auf Erden im Bade der Tugend freiwillig reinigen und nicht erst das Bad der Hölle erwarten.

Die Illustration zeigt links Der helle bat, in Gestalt eines von einem Gerüste herabhängenden Kessels, unter dem loderndes Feuer sichtbar ist, sowie auf der andern Seite der Laster Kette, mittelst welcher ein Teufel einen nackten, sich mit vorgestreckten Armen sträubenden Menschen, dem die Kette um den Hals gelegt ist, nach rechts zu sich zu zerren sucht. Zu gleicher Zeit wird demselben von hinten, d. h. von links her, durch einen andern Teufel, der mit dem rechten Arme die eine Stange des Gerüstes umfasst hält, eine mit Feuer gefüllte Pfanne über den Kopf gestülpt, während ein drittes Teufelchen beide Arme nach ihm ausstreckt. Die Kette, welche aus zehn grossen Gliedern besteht, hat die folgenden Beischriften: Girde, Rihtum, Ubermut, Smacheit, Tracheit, Lecherheit, Trunchenheit, Hurlust, Herschaft, Nam, Torscheit, Gelust, Upecheit, Maht und Adel.

85) Fol. 110a. Der Wucherer als Kämmerer, nach V. 7041 ff. Links Der wuchrere mit einer grossen Geldtasche in der Rechten, ihm gegenüberstehend ein Mann, der ihm die Finger der linken Hand auf das Auge legt. Der Sinn des Textes, welcher den Wucherer als Kämmerer seiner Schuldner verspottet, ist nur oberflächlich gestreift.

86) Fol. 115a. Habgier und Feigheit als schlechte Streitgenossen (V. 7353 ff.). Zuäusserst links die Girde. Sie packt einen mit blossem Schwerte und umgehängtem Schilde vor ihr stehenden, kampfmässig gerüsteten Ritter an den Händen, um ihn vom Kampfe abzuhalten, indem sie ihm den schlechten Rath giebt, das Ross des Gegners zu nehmen und zu entfliehen (Nimm daz ros und vleuch). Als Gegenstück rechts die zagheit, einem Rittersmanne, der mit vorgehaltenem Schilde zum Angriff auf seinen Gegner losschreitet, die zum Hiebe ausholende Rechte festhaltend und ihm feige Flucht anrathend (Vleuch du bist tot). Zuäusserst rechts ein gesattelter und gezäumter Apfelschimmel.

87) Fol. 116a. Als Illustration zu dem Gedanken des Textes (V. 7439 ff.), dass die wahre Ritterschaft nicht im Speerbrechen allein, sondern in der Bekämpfung der Laster bestehe, sehen wir links einen Ritter mit eingelegter Lanze — wiederum (s. Nr. 60) als eine dünne, rothe Linie dargestellt — auf eine Schaar wüst durcheinander purzelnder

Feinde (Der untugent schar) lossprengen. Diese, fünf an der Zahl und gleichfalls vom Kopf bis zu den Füssen in Eisen gehüllt, ergeben sich widerstandlos in ihr Schicksal: (wir endchomen nimmer auf).

88) Fol. 119a. Satans Sturz nach V. 7631 ff. Der böse Feind — Der valant — in der Gestalt eines bunt bemalten Teufelchens wird von einem senkrecht von oben herabschwebenden Engel mittelst einer langen Hakenstange am Halse hinabgestossen, während von unten aus dem feurigen Höllenschlunde heraus Sin ubel, gleichfalls in der Gestalt eines Teufelchens, ihn an einer um den Hals gelegten Kette herniederzuziehen sucht. Neu hierbei ist die durch den Text verursachte Hinzufügung der Personification der Schuld, welche dem Engel beisteht, dagegen vermissen wir eine Charakterisirung des himmlischen Straf-Vollziehers als Erzengel Michael, wie dies schon in den carolingischen und ottonischen Mss. mit Erfolg geschehen ist.*).

89) Fol. 120a. Als Gegenstück zum vorigen Bilde erscheint Gottes genade, als reich gekleidetes Weib mit Krone und Nimbus innerhalb eines blauen, sternenbesäeten Kreises thronend und einem vor ihr knieenden Manne — Der gut man —, welchen Sin gute geleitet, beide Hände reichend.

Die beiden vorstehend beschriebenen Illustrationen kommen in den übrigen Mss. nicht auf verschiedenen Seiten getrennt, sondern dicht nebeneinander vor. Unser Zeichner scheint die Trennung nur aus Platzmangel vorgenommen zu haben.

90) Fol. 121b. Als Illustration zu den Versen 7797—7800 sind rechts auf einer Holzbank sitzend Der muezige man und links vor ihm stehend eine weibliche Figur: un gedanch dargestellt, als Personification der üblen Gedanken, denen der Müssige sich ergiebt. Sie weist nach links (Die hast du von mir) auf die herannahende mueze hin, welche die unmueze auf den Schultern trägt (Se daz pringe ich dir).

91) Fol. 126a. In freiem Anschluss an die Verse 8054 ff., in welchen abermals gegen die Gewinnsucht geeifert wird, sehen wir in der Mitte des Bildes den Herrn — Ein herre — in der gewöhnlichen Weise thronend und mit der Rechten nach der andern Seite zeigend, wo Girde und Unreht an einer auf den Schultern ruhenden Stange vier grosse Geldtaschen herbeitragen. Die letztere der beiden Figuren hat ausserdem eine Wage in der Rechten, die erstere einen Spruchzettel: (. . . . . din chamer), dessen Anfangsworte nicht mehr zu erkennen sind. Der Sinn ist offenbar: Komm her in die Kammer der Habgierigen, Bösen d. i. in die Hölle. Letztere erscheint zwischen beiden am Boden angebracht, und zwar diesmal (vgl. oben Nr. 78, 79 und 88) als rothumrändertes Vieleck, in welches zwei grüne Drachen eingezeichnet sind. Auf der andern Seite, als Gegenstück, nahen Milt und Reht, in derselben Weise eine Stange über den Schultern tragend, an welcher Daz pardis, eine rothumränderte Scheibe mit eingezeichneten Blumen

*) Vgl. F. Wiegand, Der Erzengel Michael i. d. bild. Kunst. Stuttgart 1886.

und Bäumen herabhängt. Das Reht ist gleichfalls mit einer Wage versehen, die Milt trägt den Spruchzettel: (Wil du daz ist dir bereit). Im Ganzen wie in den Einzelheiten, fast unabhängig vom Texte, ist diese Darstellung nur in wenigen Handschriften so klar verständlich wie in der unsrigen wiedergegeben. Die Gedankenlosigkeit der Copisten tritt gerade hier wieder einmal deutlich zu Tage.

92) Fol. 128ª. Links das Himmelreich als eine mit Sternen erfüllte blaue Scheibe, an welcher rechts seitlich ein Thürmchen mit offenstehender Thür als Zugang angebracht ist. Der Herr, welcher (nach V. 8241 ff.) dem Volke mit gutem Beispiele wie mit einer Leuchte vorangehen soll, schreitet mit einem Leuchter in der Rechten auf die Himmelspforte zu, sich warnend (Huet euch vor der grueb) nach den hinter ihm herschreitenden Leuten — Daz volch — umsehend. Die am Boden vor den Füssen des Volkes angebrachte Grube — Den grueb — hat merkwürdiger Weise die Form einer Lyra, deren Inneres mit sich kreuzenden rothen Strichen gefüllt ist. Der Vorderste des Volkes trägt den Schriftzettel: (Leuht wol daz wir gesehen).

93—99) Fol. 138ᵇ und fol. 139ª. Hier folgt in den Handschriften übereinstimmend eine Reihe von sieben Bildern, welche im Anschluss an die Verse 8899 ff. Darstellungen der uzerwelte siben künste enthalten. Das erste Bild in unsrer Handschrift, von den übrigen gesondert auf fol. 138ᵇ, zeigt innerhalb einer rechtwinkeligen, oben in der Mitte bogenförmig erhöhten und mit einem Knopfe bekrönten blauen Umrahmung links eine sitzende männliche Figur, „Priscian", und rechts gegenüber eine weibliche: „Gramatica". Beide halten zwischen sich ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Worte: Philosophi definiunt vocem aerem esse tenu(em) zu lesen sind, dem Beschauer entgegen.

Die übrigen sechs Bilder (s. Taf. VII) befinden sich auf der folgenden Seite am Rande entlang von einer gemeinsamen lichtbraunen Umrahmung eingeschlossen. Im obersten dieser Vierecke erscheinen „Aristoteles" und „Dyaletica", in der oben geschilderten Weise einander gegenüber sitzend und gemeinschaftlich eine Tafel haltend, welche durch die Diagonalen in vier Dreiecke getheilt ist. Jedes von diesen enthält eine Inschrift: Omnis nullus contrarie | Contradictorie Subalterne | Subcontrarie quidam quidam non | Contradictorie Subalterne. Die Querstriche müssten eigentlich die Worte omnis-quidam non und nullus-quidam verbinden. Unserem Zeichner ist die Bedeutung dieser Beziehungen jedoch nicht klar gewesen und so machte er einfach Diagonalen daraus.

Das dritte Bild zeigt „Tullius" mit der „Rethorica". Sie halten mit der Rechten ein roth und weiss quadrirtes Schild am Trageriemen empor, während sie die andere Hand an ein horizontales Schwert, und zwar Tullius an den Griff, die Rhetorik unten an die Spitze anlegen. Die Beischrift: Age deffende weist auf das Redeturnier hin, welches durch Schwert und Schild versinnbildlicht wird.

Folgt „Euclides" mit der „Geometria", beide ausnahmsweise knieend und mit beiden Händen je einen Kreis so hinhaltend, dass sich der eine mit dem andern ungefähr

um ein Drittel überschneidet. Die in die Ueberschneidungsfläche eingezeichnete geometrische Figur erklärt sich durch die Beischrift: Super lineam datam triangulum equilaterum constituere. Es handelt sich somit um die bekannte geometrische Aufgabe: über einer gegebenen Grundlinie ein gleichseitiges Dreieck zu construiren. Unser Copist hat die in O gegebene Lösung offenbar nicht verstanden, da die Endpunkte der horizontalen Linie nicht mit den Mittelpunkten der beiden Kreise zusammenfallen und die beiden anderen Seiten des Dreiecks keine Radien, sondern Bogenlinien sind.

Das fünfte Bild stellt „Pythagoras“ mit der „Arismetica“ und zwischen ihnen eine sich treppenförmig nach abwärts verkleinernde Tafel dar, welche als Illustration zu dem Satze: De dupla (statt duplo; dasselbe Verschreiben in dem Gothaer Ms., also wahrscheinlich auch in O vorhanden gewesen) nascitur sequaltera, folgende Reihe enthält:

1	2	4	8	16
	3	6	12	24
		9	14	36
			37	54
				81.

Auch dieses arithmetische Problem hat der Copist offenbar nicht verstanden, wie die beiden falschen Zahlen 14 für 18 und 37 für 27 beweisen.

Die männliche Figur des sechsten Bildes hat die Bezeichnungen: „Milesius“, die weibliche: „Musica“. Zwischen ihnen ist die „Sonorum proporcio“ in der Weise dargestellt, dass auf einem von Beiden gehaltenen Querstreifen die Zahlen 0 8 4 12 stehen, während darüber ein Octavbogen „Dyapason“ von einem Ende bis zum anderen geschlagen ist. Quinte und Quarte sind als je zwei sich überschneidende kleinere Bogen von derselben Spannweite oberhalb und unterhalb des Streifens gezeichnet. Auch hier tritt die Unkenntniss des Zeichners sowohl in den falschen Intervallenzahlen, wie in der Gleichstellung von Quinte und Quarte deutlich hervor.

Den Schluss machen „Ptolomaeus“ und die „Astronomia“. Sie halten einen grossen Ring zwischen sich, welcher oben an einem Nagel befestigt und mittelst eines verticalen und horizontalen Durchmessers getheilt ist. In demselben erscheint ferner, etwas excentrisch, ein zweiter Ring mit einspringenden rothen Spitzen, nach Art einer Windrose. Die Beischrift ist wohl nur aus Platzmangel weggeblieben. Diese lautet z. B. in der Gothaer Handschrift: Accipe solis altitudinem et ascensum considera.

Ein Vergleich der vorstehend beschriebenen Illustrationen mit dem Texte lässt erkennen, dass der Illustrator von O in freier Weise die Beispiele zur Charakterisirung der betreffenden Künste hinzugefügt hat, entweder selbständig aus dem Schatze seines eigenen Wissens oder mit Hilfe eines gelehrten Berathers, der im Ganzen gut gewählt hat. Im Texte werden lediglich die siben künste mit einigen Hauptvertretern aus dem Alterthume namhaft gemacht (V. 8937 ff.). Alles Uebrige ist freie Zuthat.

Suchen wir nach einer Quelle, aus welcher der Urheber dieses Cyclus geschöpft haben könnte, so dürfte in erster Reihe die dem Boëthius zugeschriebene lateinische Uebersetzung der Euklidischen Geometrie in Betracht kommen. In der Friedlein'schen Ausgabe*) finden sich auf pag. 390 Aufgabe und Lösung des geometrischen Problems mit der zugehörigen Zeichnung gerade wie auf unserem vierten Bilde, auch ist in der Institutio Arithmetica (ed. Friedlein pag. 81) und in der Institutio Musica (ed. Friedlein pag. 235) das arithmetische Beispiel unseres fünften Bildes in derselben Weise veranschaulicht. Die Aufzeichnung des musikalischen Intervallen-Schema dürfte gleichfalls auf das letztgenannte Werk des Boëthius oder auch auf die Arithmetik des Nikomachus**) zurückzuführen sein.

Dass die Darstellung der sieben freien Künste bereits in der carolingischen Kunst heimisch war, ja sogar mit einer gewissen Beliebtheit in derselben zur Verwendung gelangt ist, geht aus den erhaltenen titulis eines Theodulf und Hibernicus exul deutlich hervor***). Auf uns gekommen jedoch scheint aus jener Zeit nur die einzige Darstellung in dem Ms. der Königl. Bibliothek zu Bamberg (Cod. H. j. IV. 12), welches die Arithmetik des Boëthius enthält. Hier erscheinen, der Beschreibung H. Janitschek's zufolge †), „die vier Vertreterinnen der sieben freien Künste mit ihren Symbolen dargestellt: die Musica mit der Lyra, die Arithmetica mit der Zählschnur, die Geometria mit dem Zirkel, die Astrologia mit zwei Füllhörnern, von welchen das eine weisses, das andere rothes Feuer enthält — was ein Hinweis auf Sonne und Mond ist". Von da ab lässt sich die Darstellung dieser allegorischen Figuren das ganze Mittelalter hindurch verfolgen. Theils treten sie vereinzelt auf, wie auf den um das Jahr 1200 ausgeführten Quedlinburger Teppichen, sowie in zahlreichen Mss. dieser Zeit, theils in vollständiger Reihe, wie z. B. in dem um das Jahr 1175 verfertigten Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (um die Philosophie als Mittelpunkt radial herumgruppirt), oder (als Wandgemälde) in der unteren Hofhalle des Tiroler Schlosses Runkelstein (Ende XIV. s.). Im Herrad-Codex ist jede der Frauengestalten durch ein entsprechendes Attribut charakterisirt: die Grammatik durch ein Buch, die Rhetorik durch Wachstafeln und Stilus, die Dialektik durch einen bellenden Hundskopf, die Musica durch Harfe, Organistrum und Lyra, die Arithmetik durch Rechenschnur, die Geometrie durch Messstange und Zirkel, die Astronomie

*) Lipsiae 1867.

**) ed. R. Hoche, Lipsiae 1866, pag. 136. Einen Zusammenhang mit dem bekannten Werke des Martianus Capella: De nuptiis Philologiae et Mercurii, welches Piper (Mythologie der christlichen Kunst, Weimar 1847, 1, 242) als das Handbuch des Mittelalters in den 7 freien Künsten bezeichnet, hat der Verfasser nicht entdecken können.

***) Vgl. darüber: F. Leitschuh, Der Bilderkreis der Carolingischen Malerei, Bamberg 1889, 1. Theil, S. 59 f.

†) Auf S. 84 der prächtigen Publication der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, welche die Trierer Ada-Handschrift zum Gegenstande hat (Leipzig 1889).

durch Sterne und ein Maassgefäss*). Von allen diesen Beigaben konnte in unserem Falle abgesehen werden, weil die angebrachten Schemata und Aufgabentafeln die betreffende Figur hinlänglich kennzeichnen. So originell diese Charakterisirung ist, so wenig künstlerisch wirkt sie, zumal auch die als Hauptvertreter der sieben freien Künste hinzugefügten Gegenstücke recht kläglich ausgefallen sind.

100) Fol. 154a. Links **Trewe** und **Masze**, rechts gegenüber stehend **Unmaze und Untrewe**; alle vier ein langes Stück Zeug vor sich haltend, welches **Masze** mittelst einer Elle misst. Zuäusserst rechts eine fünfte Figur, abermals als **Unmaze** bezeichnet, in lebhafter Bewegung, mit fliegenden Haaren, wie in tollem Tanze begriffen. Die Spruchzettel der Tugenden: (**Ich maze imz hart wol**) und (**Nu tu im sin reht**), sowie die der Laster: (**Ubergreif mit der hant**) und (**Swige daz siz iht horen**) kennzeichnen das verschiedene Verhalten bei Vornahme der Messung. Unser Bild bezieht sich auf die Verse 9935 ff., in denen der Dichter das Maasshalten in dem Sinne des richtigen Maassanlegens an das Können und Wollen als Hauptgrundsatz hinstellt. Der Künstler überträgt in gewohnter Weise die abstracten Vorstellungen in's Concrete und zeigt uns vier Frauenzimmer mit dem Messen eines Stückes Tuch beschäftigt; die Einen gehen ehrlich zu Werke, während die Anderen jene zu übervortheilen suchen. Die fünfte Figur erscheint als unverständlicher und überflüssiger Zusatz und ist in der zweiten Heidelberger Papierhandschrift (b) verständigerweise ausgefallen.

101) Fol. 157b. Vor einer von zwei Thürmen flankirten und mit dreigetheiltem Bogen geschlossenen Oeffnung eines Gebäudes, innerhalb dessen ein Altar mit Kreuz und darüber hängender Lampe sichtbar wird, kniet ein Mann mit vor der Brust gekreuzten Armen. Er wendet sich mit dem Oberkörper herum zu dem Verführer, welcher ihm von hinten die Hand auf die Schulter legt, und weist standhaft (**Beit ein weil**) die Versuchung (**Wol dan ze dem tanze**) zurück.

Auch hier ist wieder ein praktischer Fall für eine moralische Vorstellung gewählt. Der Dichter betont, dass in allen Dingen, auch in der Ausübung des Guten, z. B. des Kirchenbesuches und Betens, Maass zu halten sei, da Unmaass und Uebertreibung selbst eine gute Handlung in ihr Gegentheil verkehren könnten (V. 10203 ff.); der Illustrator greift die eine Handlung, das Beten, heraus, entwirft aber darnach eine Zeichnung, deren Inhalt dem Grundgedanken der Dichtung in keiner Weise gerecht wird.

102) Fol. 173b. Auf grüner Fluth erscheint ein Nachen, welchen ein links am Ende sitzender Alter als Steuermann mit dem Ruder lenkt. Derselbe weist zwei an der

*) Vgl. Taf. XIbis der grossen bei Trübner in Strassburg erscheinenden Ausgabe des Hortus, veranstaltet von der Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Texte explicatif par le chanoine A. Straub. In der Auffassung der Herrad sind die sieben freien Künste Erzeugnisse des heiligen Geistes. Ueber die Bedeutung derselben für das Mittelalter s. F. Piper, Monumentale Theologie, Gotha 1867, S. 552.

Spitze des Nachens mit Geldtaschen in der Hand dastehende Jünglinge, welche einzusteigen begehren (Trewen ich beleibe niht), mit ausgestreckter Hand zurück, während ein Dritter, gleichfalls mit einem Geldbeutel versehen, bereits Platz genommen hat (Ja bin ich der erst gewesen). Zuäusserst links ein Tisch, auf dem eine Anzahl (blauer) Geldstücke liegen.

Vergleicht man diese Darstellung mit dem nebenstehenden Texte, so findet sich gar kein innerer Zusammenhang. Der Dichter warnt davor, dass man den Ketzern und bösen Menschen Einfluss auf das eigne Handeln einräume. Solche Leute riethen z. B. auch ab, die Fahrt über's Meer, d. h. in's heilige Land, zu thun, unter dem Hinweise, dass die Reise kostspielig und nicht gewinnbringend sei. An diese Erwähnung einer Seefahrt knüpft der Zeichner, wie so oft, rein äusserlich an und zeigt uns eine Scene des gewöhnlichen Lebens: wie ein Fährmann wegen mangelnden Platzes die später Kommenden trotz Geldversprechens von der Fahrt ausschliesst. Der Geldtisch links soll wohl den am Ziele der Fahrt winkenden Lohn andeuten. Wir haben somit abermals ein Beispiel einer nur die Oberfläche des Textes streifenden Illustrationsweise vor uns, der es um den Ausdruck des Sinnes der betreffenden Stelle gar nicht zu thun war.

103) Fol. 195b. In freiem Anschluss an V. 12761 ff., worin der Grundsatz gepredigt wird, dass man nicht Richter von Anderer Fehler sein, sondern die eigenen Mängel erkennen solle, erscheint zuäusserst links auf einem Klappstuhle mit übergeschlagenen Beinen (diese Beinverschränkung wird im alten Soester Recht für den sitzenden Richter direkt vorgeschrieben) und aufgestützten Händen Der hohfertige man in selbstbewusster Ruhe thronend und geradeaus vor sich hinblickend. Sein Kleid ist grün und roth gestreift, ein verziertes Barett schmückt das Haupt. In kleinem Abstande rechts neben ihm sitzt abgewendet auf einem Schemel ein Mann, der mit herumgedrehtem Oberkörper die weiter rechts stehenden Laster auf den Hoffärtigen aufmerksam macht (Wi hohfertich der ist). Diese nähern sich mit vorgehaltenen Waffen; voran der zorn (Jch erman dich min) mit einer Keule, dahinter die trunchenheit (Jch bin hie mit den) mit Schwert und zuäusserst rechts die unchewsse (Jch chum nimmer von dir) mit langer Lanze. Der Sinn dieser Anordnung, dass die Laster mit der Hoffart eng verbündet sind, steht somit abermals mit dem Gedankengange des Textes ausser jedem Zusammenhange.

104) Fol. 210a. Wie das Gesinde beim Verlassen des Hauses vor der Frau aus der Thür herauszugehen pflegt, so schreitet auch die Milte gewissermassen als der tugende vrowe (V. 13694) hinter den Uebrigen her. Als Illustration zu diesem schönen Gedanken sehen wir aus dem zinnengekrönten Thore eines schlossartigen Baues Deu milt, in einen Mantel gehüllt, als Herrin sittsam herausschreiten und vor ihr drei Frauengestalten — Deu tugent — wie Dienerinnen vorangehend.

105) Fol. 218b. In der Mitte der unfreundliche Geber, welcher trotz der Aufforderung der rechts neben ihm stehenden Milte (Gib iz im gutlichen) sich zu einer von

links nahenden und ihn um eine Gabe anflehenden Person (Sihe gibe mir daz) mit heftiger Geberde (we nim iz aller heiligen haz) umwendet.

Diese im Anschlusse an die Verse 14317 ff. entstandene Illustration kommt nur noch, und zwar in ganz ähnlicher Weise, in der Dresdener Handschrift (D) vor, deren enger Zusammenhang mit unserm Ms. auch sonst deutlich hervortritt. Die übrigen Handschriften, soweit sie nicht lückenhaft an dieser Stelle sind, zeigen entweder ganz andere Gegenstände oder gar keine Darstellung.

106) Fol. 224[b]. Der Dichter schliesst sein Gedicht mit dem Hinweise darauf, dass seine Lehren bei bösen Menschen wohl schwerlich Eingang finden würden; es sei dies ebenso aussichtslos, wie wenn man dem Wolfe das Pater noster einstudiren wollte; derselbe werde doch nur immer lamp, lamp (der Ausdruck des Bellens, zugleich die Gier nach dem Lamme kennzeichnend) herausbringen*). An diesen Vergleich knüpft der Zeichner an und stellt links einen Mann auf einem Schemel sitzend dar, der mit erhobener Rechten eine Geissel schwingt, während er mit der Linken dem vor ihm liegenden Wolfe einen Zettel, auf dem die Worte: pater noster zu lesen sind, mit der Aufforderung zum Nachsprechen hinhält (Sprich drate). Der Wolf kehrt sich, ohne darauf zu achten, mit dem Kopfe nach hinten, wo ein unter einem Baume grasendes Lamm sichtbar wird. Aus dem Maule des Wolfes geht ein Zettel mit: (Lamp, lamp) hervor.

Der Bilderkreis in unserer und der Dresdener Handschrift geht hier zu Ende; nicht so in den übrigen bis zum Schlusse erhalten gebliebenen Handschriften. Hier findet sich theils in unmittelbarem Anschluss an die letzte Zeile des Textes, theils gesondert auf dem folgenden Blatte zunächst eine Reihe von fünf Bildern, welche den Triumph der Tugenden zur Anschauung bringen, worauf als Schlussbild die Darstellung eines Tanzes der Laster nach der Flöte der Untugend folgt.

Wie bereits erwähnt und von mir an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen ist**), geht der Bilderkreis zum wälschen Gaste, der uns in zehn illuminirten Handschriften erhalten ist, mehr oder minder direkt auf die Bilderfolge einer einzigen, verloren gegangenen Original- oder Urhandschrift O zurück. Nicht nur, dass das vergleichende Studium eine völlige Uebereinstimmung in der Auswahl und Reihenfolge der Bilder, sowie in dem Text der Beischriften und Schriftzettel ergeben hat,

*) Das Wort „lamp" als Sprache des Wolfes kommt gleichfalls vor in der um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Dichtung des Reinbot von Turn, welche das Leben des Heiligen Georg behandelt. (Deutsche Gedichte des Mittelalters, herausg. von v. d. Hagen u. Büsching, Bd. I, V. 4145). Es heisst dort:

Ir tut sam der wolff
Der spricht lamp, was jmant tut.

**) Der Bilderkreis zum wälschen Gaste des Thomasin von Zercläre. Nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben von Adolf von Oechelhäuser. Mit 8 Tafeln. Heidelberg 1890.

die Beeinflussung des Vorbildes offenbart sich auch in der allgemeinen Anordnung der Figuren und Gegenstände, ja lässt sich zuweilen bis in ganz bestimmte Einzelheiten hinein verfolgen.

Schwieriger als die Constatirung dieser Uebereinstimmung ist die Frage nach dem Grade der Abhängigkeit der einzelnen Mss. von der Original-Handschrift und nach der Verwandtschaft derselben untereinander.

Zunächst ist die Annahme einer direkten Benutzung einer und derselben Vorlage für sämmtliche Mss., abgesehen von den hier nicht zu erörternden sprachlichen Gründen, allein schon im Hinblicke auf die zeitlichen und örtlichen Entfernungen, welche die Handschriften von einander trennen, ganz auszuschliessen. Ausserdem würde auch die in einzelnen Handschriften wiederholt vorkommende Uebereinstimmung in den Abweichungen von 𝔒 einer solchen Annahme direkt entgegenstehen. Aus verschiedenen Gründen ist aber nicht einmal für ein einziges der vorhandenen Mss. eine direkte Benutzung des Originals anzunehmen, weder für die Gothaer Handschrift 𝔊, welche den Cyclus am vollständigsten bewahrt hat, noch für die unsrige 𝔄, welche dem Originale textlich und zeitlich am nächsten steht. In Uebereinstimmung mit den aus der Textkritik gewonnenen Resultaten lässt sich aber ferner auch bei keiner dieser Handschriften ein d i r e k t e r Zusammenhang mit einer der übrigen nachweisen. Die sich in verschiedene Zweige spaltende Kette, welche einst die Bilderreihen in den Handschriften des wälschen Gastes verknüpfte, geht somit für uns von einem unbekannten Ursprunge, dem verloren gegangenen Original-Codex 𝔒 aus und ist jetzt im weiteren Verlaufe nur noch in getrennten, zusammenhangslosen Gliedern nachzuweisen. Jedes dieser Mss. bildet ein solches ohne direkten vorderen oder hinteren Anknüpfungspunkt erhaltenes Glied. Da das Gedicht des Thomasin im späten Mittelalter sich grosser Beliebtheit erfreute und in Folge dessen in zahlreichen Abschriften verbreitet gewesen sein wird, so liegt in dieser Thatsache, dass die spärlichen auf uns gekommenen Ueberbleibsel isolirt dastehen, an und für sich nichts Befremdliches; die Mittelglieder sind eben verloren gegangen. Dennoch können wir wenigstens zwischen einigen Handschriften weitere oder nähere Verwandtschaftsgrade feststellen, welche uns berechtigen, von Handschriften-Familien unter den Mss. des wälschen Gastes zu sprechen*). Eine solche engere Verwandtschaft zeigen vor Allen unsere Handschrift 𝔄 und die Gothaer 𝔊, welche zeitlich nur etwa ein halbes Jahrhundert auseinander liegen, deren Dialekte aber zwei völlig verschiedenen Sprachgebieten angehören. Auch mit der Dresdener Handschrift 𝔇 sind wiederholt auffallend nahe Berührungspunkte hervorgetreten, so dass 𝔄, 𝔊 und 𝔇 als in engerem Familienverhältnisse stehend zu betrachten sind. Aehnlich lassen sich auch die Münchener (früher Ulmer) Handschrift 𝔘, sowie die Papierhandschriften in Wolfenbüttel 𝔚 und Heidelberg 𝔞 zu einer solchen Gruppe vereinigen. Anderseits sind

*) Vgl. Bilderkreis S. 75 f

aber wieder auffällige Uebereinstimmungen bei Handschriften vorhanden, die sich aus verschiedenen Gründen zu einer Familie nicht vereinigen lassen. Zur Erklärung hierfür muss die Annahme dienen, dass früh vom Original-Codex eine Reihe von Tochter-Handschriften ausgegangen ist, in welchen hier und da einzelne Abänderungen oder Versehen Eingang gefunden haben, die wir dann in späteren, von einander unabhängigen Abkömmlingen übereinstimmend wiederfinden. So hat z. B. irgend ein gelehrter älterer Copist auf dem zwölften Bilde, vielleicht nur um seine Belesenheit zu zeigen, die Andromache als Gegenstück zur Helena eingeführt. Dieser Zusatz hat sich dann in einer bestimmten Folge von Copieen fortgepflanzt und ist schliesslich auch in die Stuttgarter- und Hamilton-Handschrift gelangt, die sonst weiter keine Verwandtschaft aufzuweisen haben. Dasselbe ist bei zahlreichen ähnlichen Beispielen der Fall.

Die Zeit der Entstehung der Urhandschrift lässt sich mit einiger Sicherheit bestimmen. Auf dem 35. Bilde unseres Codex A befindet sich nämlich die Jahreszahl 1216*), welche, wie aus Andeutungen in dem Gedichte selbst [aber an anderer Stelle (s. V. 11717 und V. 12278)] hervorgeht, das Jahr der Vollendung der Dichtung bezeichnet. Der Urheber der Zeichnungen scheint also die Gelegenheit benutzt und den Schriftzettel mit der Jahreszahl, in der er die Bilderreihe schuf, versehen zu haben. Dieser Annahme kommt der bereits mehrfach erwähnte Umstand zu Hilfe, dass die Architekturformen in den erhaltenen Copieen fast ausschliesslich dem romanischen Stile angehören und in unsern durchweg der gothischen Periode angehörigen Handschriften nur durch den Einfluss eines vor der Mitte des XIII. Jahrhunderts entstandenen Archetypus erklärlich sind. Von 𝔒 aus ist die oben genannte Jahreszahl sodann in 𝔄 übergegangen; denn dass 𝔄 etwa in diesem Jahre entstanden sein könnte, ist durch den Charakter von Schrift und Sprache ausgeschlossen.

Ueber den Charakter der Originale haben uns die vergleichenden Untersuchungen der Nachbildungen mancherlei Aufschluss gegeben. Danach waren die Bilder in 𝔒 anspruchslose Randzeichnungen (vgl. besonders Nr. 66, 67, 68, 71 und 79) in der Art unserer Illustrationen, von denen sie auch im Stile nicht wesentlich abgewichen sein werden. Der Urheber des Bilderkreises in der Originalhandschrift gehörte wohl den gebildeten Laienkreisen an. Ein bestimmter weltlicher Zug durchweht das Ganze, sowohl hinsichtlich der Auswahl der Scenen, bei der in auffälliger Weise religiöse Vorwürfe vermieden sind, als auch in der Wiedergabe einiger das religiöse Gebiet berührender Vorgänge. Anstatt z. B. beim Gerichte Gottes (Nr. 88 und 89) sich an eine der beliebten Weltgerichts- oder St. Michaels-Darstellungen zu halten, vermeidet der Zeichner mit Bewusstsein die ausgetretene Strasse der mittelalterlichen Traditionen und klammert sich eng an den Text an. Darstellungen von Gott, Christus oder Maria wird man, obgleich das Gedicht hierzu

*) Nicht ganz deutlich hinsichtlich des Zehners, aber doch kaum anders lesbar.

wiederholt Gelegenheit bietet, vergeblich in der langen Bilderreihe suchen; denn selbst, wo ausnahmsweise eine mit dem Nimbus versehene Person gezeichnet ist, wie auf dem Bilde der Gnade Gottes (Nr. 89), lässt der Zeichner die Darstellung so unbestimmt, dass eher an eine allegorische Figur, als an Gott Vater oder Christus zu denken ist. Für Ersteren ist die Erscheinung zu jugendlich, und Letzterer pflegte mit Kreuz-Nimbus dargestellt zu werden. Bei der Uebereinstimmung aller Mss. in diesem Punkte darf unbedenklich angenommen werden, dass diese Auffassung und Darstellungsweise thatsächlich von 𝔒 ausgegangen ist. Nur der Copist von 𝔄 hat ausnahmsweise einmal einen allbekannten Vorgang aus der Legende des Heiligen Martin, auf welchen im Texte andeutungsweise hingewiesen wird (Nr. 59), in seine Bilderreihe eingefügt, ein Vorgang, der ohne Nachahmung geblieben zu sein scheint; wenigstens findet sich diese Scene in keiner der erhaltenen Handschriften wieder, sondern überall ist statt dessen der nichtssagende Vorgang unter dem Kirschbaume aus 𝔒 wiederholt. Zu Gunsten der Annahme eines Ursprunges des Bilderkreises aus nicht klösterlichen Kreisen spricht schliesslich auch die Vorliebe für Anbringung von Kampf- und Jagdscenen, in deren Darstellung der Zeichner von 𝔄 sich besonders auszeichnet *).

Dass der Erfinder unserer Bilderreihe ebenso wie der gelehrte Dichter und Domherr von Aquileja jede Gelegenheit benutzt hat, seine Kenntnisse in der Geschichte und Philosophie des Alterthums zu zeigen, haben wir wiederholt (Nr. 12, 19, 52, 53, 93 bis 99) hervorgehoben. Die Copisten haben sich nach dieser Richtung in handwerksmässiger und verständnissloser Auffassung des Vorbildes geradezu überboten. Auch die gewöhnlichsten Attribute, wie der Zaun der Mässigung (Nr. 19), werden von der grossen Mehrzahl derselben verkannt, und was an Verstümmelung der Beischriften und Schriftzettel geleistet ist, grenzt an's Unglaubliche. Hiervon ist selbst der sonst so tüchtige Zeichner von 𝔄 nicht ganz freizusprechen, wie gleich der Schriftzettel auf dem zweiten Bilde beweist.

Für die Geschichte der allegorischen Darstellungen im Mittelalter bietet unser Cyclus weniger Material, als man erwarten dürfte **). Der Urheber des Archetypus, soweit wir nach den in 𝔄 enthaltenen ältesten und besten Copieen zu urtheilen berechtigt sind, stand offenbar den allegorischen Dingen ziemlich fremd gegenüber; seine Kenntniss der Attribute, welche die Erkennung der dargestellten Persönlichkeiten vermitteln, erstreckte sich nicht über das Alltägliche hinaus (z. B. die Wage der Gerechtigkeit auf Bild Nr. 10 oder der Zaun der Mässigung auf Bild Nr. 19), und seine Vorstellungskraft reichte nicht so weit, Eigenartiges nach dieser Richtung hin zu erfinden. Die allegorischen Figuren

*) S. die gegentheilige Auffassung in K. Burdachs Besprechung meines „Bilderkreises" im Centralblatt für Bibliothekswesen VIII (1891) S. 15.

**) Ueber die Entstehung und das Wesen der allegorischen Personificationen im Mittelalter vgl. die meisterhafte Charakteristik im 4. Bande von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste (2. Auflage, S. 65 ff.).

unterscheiden sich in Folge dessen gewöhnlich in Nichts von den Personen, mit denen sie in Verbindung gebracht werden; dennoch ist das Streben unverkennbar, wenigstens zwischen Tugenden und Lastern, welche den Hauptgegenstand der allegorischen Personificationen unseres Gedichtes bilden, gewisse äussere Unterscheidungs-Merkmale anzubringen. So erscheinen die Tugenden gewöhnlich in reicherer Kleidung und möglichst schön von Gesicht, während die Laster dürftig gekleidet und mit abschreckenden Gesichtszügen dargestellt sind. Für den mittelalterlichen Künstler sind bekanntlich gut und schön, schlecht und hässlich sich deckende Begriffe. Der Zeichner in 21 wenigstens verfährt hierin noch mit einer gewissen Consequenz, den späteren Copisten scheint aber meistens selbst hierfür das Verständniss gefehlt zu haben.

Eine weitergehende Phantasie treffen wir übrigens auch in einem nur wenig älteren Werke, wie dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, nicht an (vgl. oben S. 56). Die weise Aebtissin von S. Odilien kennt gleichfalls kein anderes Auskunftsmittel, wenn es sich z. B. darum handelt, die um Christus versammelten zehn christlichen Tugenden wiederzugeben, als dieselben möglichst reich und vornehm aussehend darzustellen; bei dem Rade der freien Künste finden sich zwar die bekannten, dem Gebiete der betreffenden Kunst entnommenen Attribute, wie Zirkel, Messstab, Buch u. s. w., angebracht, im Uebrigen aber sehen die Künste auch nicht anders aus als die erwähnten Tugenden. Der Urheber der gleichfalls dieser Zeit angehörigen Wandmalereien im Nonnenchore des Domes zu Gurck zeigt die zu beiden Seiten der Gottesmutter stehenden Tugenden ebenfalls schön und in reichen Gewändern, ausserdem noch mit Krone und Heiligenschein versehen, aber auch hier müssen die Beischriften die Erklärung der völlig gleich behandelten und an und für sich unverständlichen Figuren vermitteln. Dass in kirchlichen Kreisen zu jener Zeit die an den Attributen der Heiligen geschulte Ueberlieferung auch in diesen Dingen noch lebendiger war, beweist u. A. die Darstellung der vier christlichen Haupttugenden in den Ecken des Bildes, welches auf fol. 1[a] des aus dem Ende des XII. Jahrhunderts stammenden Codex LIX (Darmstadt 2053[a]) in der Kölner Domkapitel-Bibliothek die Reihe der Miniaturen eröffnet*). Hier sind prudentia mit Schlange und Buch, justitia mit Wage sowie temperantia mit Korb und Krug in weiblicher Tracht dargestellt, während fortitudo als Ritter mit Schild, Schwert und Streitkolben gerüstet erscheint; alle vier Gestalten ausserdem, wie auf dem Gurcker Bilde, mit Heiligenscheinen versehen. Zur Darstellung der kämpfenden Tugenden als Ritter (s. oben S. 52) wären als Analogen die etwas früher entstandenen vier schmalen Wandgemälde der Unterkirche zu Schwarzrheindorf zu nennen, welche die siegenden Tugenden in derselben Weise, in Kettenpanzer und Topfhelm auf die unterliegenden Laster losstechend zeigen. Als originelle Zuthat erscheint hier nur ein langes,

---

*) Jaffé et Wattenbach, Berolini 1874 pg. 19. Ganz ähnliche Darstellungen auf dem Taufbrunnen im Hildesheimer Dom und auf einem Psalterbild in der Bibel Karls des Kahlen in Paris.

bis zu den Füssen reichendes Gewand, welches aber die Beine wie unverhüllt durchscheinen lässt*).

Die mangelhafte Kenntniss unseres Zeichners in diesen Dingen steht somit zu seiner Zeit nicht vereinzelt da; andererseits ist nicht zu leugnen, dass derselbe auch sonst vielfach willkürlich und inconsequent verfahren ist, so besonders in der Zutheilung des Geschlechtes der Personificationen. Girde z. B. erscheint bald als Weib, bald als Mann, ebenso andere allegorische Figuren, wie erge, stete u. s. w., soweit in den einzelnen Fällen überhaupt zwischen Männer- und Weiberkleidung zu unterscheiden ist. Dass dieser Vorwurf auf die Vorbilder in O zurückzuführen ist, dürfte nach Allem, was wir über die Abhängigkeit der erhaltenen Handschriften von diesem Urbilde kennen gelernt haben, kaum zweifelhaft sein. Die späteren Copisten haben natürlich diesen in A noch verhältnissmässig schwach auftretenden Mangel sowohl an Princip in der Zutheilung als an Consequenz in der Beibehaltung des Geschlechtes der allegorischen Personificationen in nicht geringem Maasse gesteigert.

Die Darstellung der aus der antiken Mythologie und Geschichte entnommenen Figuren bietet, abgesehen von der Auffassung der Frau Minne (Nr. 19), keinerlei Eigenthümlichkeiten. Cäsar und seine Mörder (Nr. 52), Achilles und Hektor (Nr. 53), erscheinen der Gewohnheit des Zeitalters entsprechend ebenso gut im Zeitcostüm wie Helena und Andromache (Nr. 12), und kein Versuch ist gemacht, dieselben, etwa wie in der Berliner Handschrift der Eneit, durch unverstandene antike Kleidung auszuzeichnen.

Der Aufschwung, welcher sich in der deutschen Malkunst etwa seit der Mitte des XII. Jahrhunderts verfolgen lässt**), stand in engstem Zusammenhange sowohl mit dem Uebergange der Kunstübung in Laienhände, als mit dem Aufkommen der nationalen weltlichen Dichtung und der dadurch herbeigeführten Erschliessung eines Stoffgebietes, für welches die alten religiösen Vorlagen keine Handhaben boten. Die traditionellen Typen versagten, und die freie Erfindung, auf welche der Laienkünstler angewiesen war, löste zugleich den Bann der klösterlichen Formgebung zu Gunsten einer freieren und selbständigeren Stilrichtung. Eines der ältesten und besten Erzeugnisse dieser nationalen Kunstübung besitzen wir in unserer Handschrift des Rolandsliedes (s. Theil I, S. 56 ff.), welcher sich diese fast ein Jahrhundert jüngere Handschrift A des Wälschen Gastes als würdiges Seitenstück anschliesst.

---

*) Vgl. E. aus'm Weerth, Wandgemälde etc. (Leipzig 1880) Taf. 32.

**) Karl Lamprecht will in seiner dankenswerthen, eingehenden Besprechung des ersten Theiles dieser „Miniaturen" etc. (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst VII, Trier 1888, S. 73 ff.) die Anfänge der Entwickelung des sogen. Federzeichnung-Stiles bereits ein Jahrhundert früher angesetzt wissen. So viel Ansprechendes diese Annahme auch haben mag, der Beweis dürfte aber bei dem Fehlen entsprechender Kunstleistungen aus dieser Zeit wohl mehr von allgemeinen Gesichtspunkten aus und damit nur unvollständig zu führen sein.

Eine gewaltige Kluft trennt diese flotten, mit sichtlicher Liebe gezeichneten und in lichten, reinen Farben sorgfältig getuschten Illustrationen von den zum grossen Theil äusserst flüchtigen Gouache-Bildern und Feder-Zeichnungen der übrigen Mss. Wenn irgendwo, so ist hier (wie im Herrad-Codex) die nicht ungeübte Hand eines kunstfrohen Dilettanten zu erkennen, der zu eigener Freude sein Exemplar selbst mit Bilderschmuck versehen und die Randzeichnungen der Vorlage in sorgfältiger Weise copirt hat.

Im Allgemeinen krankt der Bilderkreis des wälschen Gastes an der Ungefügigkeit des Stoffes. Dieser Umstand muss demnach bei der Beurtheilung der Leistungen des Illustrators gebührend in Rechnung gestellt werden. Weitaus die grösste Anzahl der entweder selbständig oder auf Veranlassung eines Bestellers gewählten Scenen bietet dem Zeichner die denkbar ungünstigsten Vorwürfe, und die ganze Harmlosigkeit der mittelalterlichen Kunst-Anschauungsweise gehörte dazu, um einen derartigen Illustrations-Cyclus überhaupt in's Leben zu rufen. Von Handlung ist in dem weitschweifigen Lehrgedichte an und für sich keine Rede, höchstens dass hier und da bei den gewählten, der Geschichte oder dem täglichen Leben entnommenen Beispielen und Vergleichen Scenen vorkommen, die sich einigermassen zur Darstellung eignen. Mit sichtlichem Wohlbehagen sehen wir denn auch wiederholentlich den Zeichner sich auf diese Vorwürfe stürzen, unbekümmert, ob damit Nebendingen eine unverhältnissmässige Bedeutung beigelegt und der Schwerpunkt der Illustrationen verrückt wird. Erfährt hierdurch das ewige Einerlei in der Darstellung der abstracten Lehrsätze und Lebensregeln oft recht dankenswerthe Unterbrechungen, so wird andererseits die Principlosigkeit in der Auswahl der Bilder um so offenbarer. Wir haben bei der Besprechung der einzelnen Bilder mehrfach charakteristische Beispiele nach dieser Richtung hin hervorzuheben, Gelegenheit gehabt.

Eine direkte Folge der Sprödigkeit des Stoffes ist die vorhandene Undeutlichkeit der Bilder, deren Mehrzahl, wie wir gesehen haben, ohne erklärende Beischriften und Schriftzettel völlig unverständlich bleiben würde. Lag in der Zufügung der letzteren überhaupt die Möglichkeit, den abstracten Stoff zu beherrschen, für den Zeichner begründet, so verringerte andererseits diese mit grösster Freiheit angewandte künstlerische Eselsbrücke den künstlerischen Zwang, den Inhalt des Bildes an sich möglichst deutlich zu gestalten. Zweifellos hat die Illustrationsthätigkeit der Dilettanten zur Ausbreitung dieses Hülfsmittels wesentlich mit beigetragen. Der oben berührte Zweck derartiger Bilderhandschriften fällt in diesem Falle somit fast ganz weg. Wer nicht lesen konnte, verstand auch die auf Erläuterung durch Schrift angewiesenen Bilder nicht, und wie unverständlich die Vorlagen trotz dieser Beischriften für die Copisten selbst gewesen sind, haben wir an vielen Beispielen nachgewiesen.

Auch die äusserliche Vertheilung der Bilder ist eine willkürliche und ungleichmässige. Während Anfangs in 𝔄 z. B. durchschnittlich jede Seite mit einer Illustration versehen ist, kommt auf die zweite Hälfte des Buches ungefähr nur ein Fünftel der ganzen

Bilderreihe. Es ist, als ob dem Illustrator in der Mitte der Arbeit die Lust ausgegangen wäre, gegen den undankbaren Stoff weiter anzukämpfen, denn im Texte selbst liegt diese Verschiedenartigkeit nicht begründet. Der zweite Theil ist in keinem höheren Grade ungeeignet zur Illustrirung, als der erste.

Offenbar ist auch in der Eigenartigkeit und Sprödigkeit des Stoffes ein Grund für die strenge Befolgung des Vorbildes seitens der Copisten zu suchen. Der Ideenkreis, in dem sich die Illustrationen des wälschen Gastes bewegen, lag den Copisten zu fern, die Gegenstände der Bilder waren denselben zu fremd, als dass sie sich versucht fühlen konnten, selbständige Abweichungen zu riskiren. Nur in den Fällen, wo leicht verständliche Ereignisse des täglichen Lebens, Jagd, Kampf und dergl. geschildert wurden, sehen wir denn auch in der Regel tiefer greifende Veränderungen der Vorlage gegenüber vorgenommen, im Uebrigen bannte der fremdartige Stoff die Copie streng an das Vorbild.

Dennoch ist dieser Umstand nicht als Hauptveranlassung zu der auffälligen Uebereinstimmung aller vorhandenen Mss. zu betrachten, sondern dies conservative Festhalten an dem einmal aufgestellten Bilderkreise kann als Charakterzug der mittelalterlichen Illustrationskunst überhaupt bezeichnet werden.

Auf dem Gebiete der religiösen Bilderkreise lässt sich schon seit vorcarolingischer Zeit das ganze Mittelalter hindurch eine bis zu einem gewissen Grade regelmässige Wiederholung bestimmter Vorwürfe verfolgen; die Freiheit der Bewegung innerhalb dieser Bilderkreise ist jedoch im Allgemeinen grösser, als im vorliegenden Falle. So hat A. Springer z. B. bezüglich der Genesis-Darstellungen und der Psalter-Illustrationen des frühen Mittelalters in überzeugender Weise eine bald engere, bald weitere Verwandtschaft zwischen den Bilderfolgen der verschiedenen Mss. nachgewiesen*), von einem Archetypus in der Art, wie wir einen solchen für den wälschen Gast bestimmt haben, kann dort aber nicht die Rede sein. Ein direktes Copiren lässt sich während der Blüthezeit der Bücher-Illumination nur in vereinzelten Fällen nachweisen (z. B. das Christusbild in dem Heidelberger Sacramentar und dem Darmstädter Evangeliar; s. I. Theil, S. 32 f.), für die Illuminatoren des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts scheint dies hingegen für ganze Stoffgebiete sogar zur Regel geworden zu sein. Bei einer grossen Anzahl von Erzeugnissen der höfischen und bürgerlich gelehrten Dichtung des hohen Mittelalters lässt sich nämlich ein ähnliches Abhängigkeitsverhältniss der jüngeren Handschriften von einem Original-Cyclus wie beim Bilderkreise des wälschen Gastes, wenn auch nicht in gleicher Strenge und gleichem Umfange, nachweisen, wie wir denn auch bereits ein ähnliches Verhältniss bei den Illustrationen zum Rolandsliede (s. Theil I, S. 68) kennen gelernt haben und unten bei der Manesse-Handschrift abermals nachweisen

*) A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, im IX. Bande der Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig 1884. S. 665 ff. Von Demselben vorher schon: Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter, im VIII. Bande derselben Abhandlungen etc. Leipzig 1880.

werden. Auch bei den Rechtsbüchern werden wir diese Beobachtung bestätigt finden, ebenso bei den Thierfabeln und Historien des XIV. und XV. Jahrhunderts. Die Werthschätzung der mittelalterlichen Kunstübung auf dem Gebiete der Büchermalerei wird durch die Anerkennung dieser, meines Wissens bisher nicht genügend beachteten Thatsache in gewisser Weise gemindert*), damit aber erst der richtige Standpunkt gewonnen, von dem aus die Illustrationsthätigkeit jener bilderfrohen Epoche zu betrachten ist.

Wir beginnen die Betrachtung der Handschriften des XIV. Jahrhunderts mit zwei griechischen Mss., und zwar mit dem wichtigen:

XXVIII. Cod. Pal. Gr. 18

einem Quartbande von 264 Bombycin-Blättern (170 × 246 mm), welcher zu den drei zur Zeit der Wegnahme der Palatina an den Wittenberger Professor Erasmus Schmidt ausgeliehenen und am 24. Februar 1881 von der Universität Halle—Wittenberg zurückerstatteten Handschriften gehört**). Den Anfang machen 8 Blätter mit der Monodia des Rhetor Nikephoros Basilakes und einigen kleinen byzantinischen Gedichten, hinter denen auf fol. 8ᵇ zur Ausfüllung des vom Texte freigelassenen Raumes sich eine Darstellung des „Λυκόφρων ὁ ποιητής“ befindet, des Verfassers des auf der gegenüberstehenden Seite befindlichen Gedichtes. Nach Art der Evangelistenbilder erscheint der Dichter vor seinem Pulte mit Schreiben beschäftigt; ein verzierter Lehnstuhl dient ihm zum Sitze. Deutlich liest man auf dem aufrecht gehaltenen Blatte die Anfangsworte der Alexandra: Λέξω τὰ πάντα. Der Pult besteht aus einem schrankartigen Unterbau, dessen einer Thürflügel geöffnet ist und aus dessen Deckel eine gewundene Säule emporsteigt als Stütze einer halb zusammengeklappten Pulttafel. Die Zeichnung ist perspektivisch ungeschickt — der

*) Die Uebereinstimmung der Bilderfolge in Werken wie der „biblia pauperum“, dem „speculum humanae salvationis“ oder der „concordantia caritatis“ hat hiermit nichts zu thun. Es handelt sich hier nicht um einen beliebigen Bilderkreis aus der biblischen Geschichte, sondern um eine nach bestimmten Gesichtspunkten geordnete Reihe von Bildern, deren Bedeutung in der richtigen Zusammenstellung beruht.

**) Die beiden andern Mss. sind: Pal. Gr. 264 und Pal. Gr. 272, beide ebenfalls des Lykophron Alexandra enthaltend und dem XV. Jahrhundert angehörig. Näheres über die interessanten Nebenumstände im Aprilheft 1879 des Neuen Anzeiger für Bibliothekwesen, herausg. von J. Petzholdt. Der Identitäts-Nachweis O. von Gebhardts gründet sich besonders auf die von Theiner veröffentlichten Leihscheine vom Jahr 1620 aus dem Nachlasse des Leo Allatius. S. a. die auf K. Zangemeisters Angaben beruhende Beschreibung in H. Stevensons des A. Katalog der Codd. Palatini Graeci, Romae 1885, pag. 9 sq.

Stuhl mit dem Dichter darauf fällt ganz vornüber — und roh, die Färbung von jener trüben und schmutzigen Art, die für die Spätzeit des Stiles charakteristisch ist. Hinzu kommt, dass die Farben, besonders der Fleischton, nachgedunkelt haben und das Ganze hinterher mit einer Art Firniss übergangen ist, der wie ein bräunlicher Rand in unregelmässigem Umrisse ringsumläuft. Dass es sich hierbei nicht um ein Auslaufen in Folge des faserigen Gefüges des Bombycin- oder Baumwollenpapiers handelt, beweisen die scharfen Contouren der Striche und der übrigen Farben.

Auf der folgenden Seite fol. 9^a, wo die Scholien des Isaak Tzetzes zur Alexandra beginnen, ist eine aus geometrischen Bandverschlingungen gebildete farblose Kopfleiste gezeichnet, anscheinend frei aus der Hand ohne jede Vorzeichnung. Ein schmälerer friesartiger Streifen dieser Art bezeichnet sodann auf fol. 10^a den Beginn des Gedichtes. Initialen sind nicht verwendet, nur hier und da stehen grössere mit Mennig geschriebene Buchstaben vor den Zeilenköpfen. Am Schlusse des Ganzen auf fol. 96^b findet sich abermals eine figürliche Darstellung: links *λυκόφρων ὁ ποιητής* nach rechts gewendet stehend und mit der Linken in ein von der Rechten vorgehaltenes grosses Blatt dieselben Anfangsworte wie oben: *Λέξω τὰ πάντα* in rother Schrift eintragend, ihm gegenüber der Commentator *ἰσαάκιος ὁ τζέτζης*, die rechte Hand mit gespreizten Fingern vorstreckend und in der Linken ein Blatt haltend mit den Anfangsworten seines Schlussepigramms: *Λόγους ἄπερ πεῖς πολλά.* Zwischen den Figuren ziehen sich die Schlussworte des Textes herab, während flüchtig und roh gezeichnetes Rankenwerk beiden als Basis dient. Ein Theil davon auf der linken Seite ist roth und gelb getuscht, das übrige nur in dicken Doppellinien mit blauer Farbe angegeben. Nicht minder unschön wirken die beiden Figuren, die innerhalb der schwerfälligen Umrisslinien nicht wie bei dem oben beschriebenen Bilde flächenartig, sondern mittelst farbiger Strichelung colorirt sind. Dabei Köpfe und Glieder von unglaublicher Verzeichnung. Eine durch und durch kindliche Auffassung und Technik zeigt sich in diesen Bildern und zeugt vom geringen Kunstvermögen und Kunstverständniss in den Schreibstuben der damaligen Zeit.

Die folgende unbeschriebene Seite enthält nur eine nachträglich aufgezeichnete Mondtafel in Form eines radial in 34 Theile zerlegten Kreises, in dessen Mittelpunkt die Mondsichel dargestellt ist.

Hierauf folgen von fol. 98 an des Aeschylus Prometheus, Sieben gegen Theben und Perser, alle drei Stücke unvollständig und abgesehen von einer antikisirenden Zierleiste auf fol. 111^a ohne kalligraphischen Schmuck. Dagegen macht sich in den sich anschliessenden Stücken aus Hesiod (von fol. 148^a an) das Bestreben geltend, die Abschnitte nicht nur durch rothe Kopfleisten (fol. 227^b), sondern auch durch grössere Initialen auszuzeichnen. Dabei ist aber von fol. 157 ab, wie so oft in griechischen Handschriften der Zeit, ein so schlechtes Roth verwendet worden, dass die Buchstaben kaum mehr auf dem vergilbten Papiergrunde hervortreten. Erst gegen Schluss erscheint wieder ein gutes

Mennig verwendet. Im Stil dieser Anfangsbuchstaben zeigt sich die ganze Zerfahrenheit und Charakterlosigkeit der späten byzantinischen Initial-Ornamentik, die wir bereits in unserer Plutarch-Handschrift des XII. Jahrhunderts (s. Theil I, S. 74) kennen gelernt haben. So sehen wir gleich zu Anfang auf fol. 156 zwei Initialen Ο, nach ähnlich strengen Grundsätzen componirt, wie die betreffenden Buchstaben in unserm Liber Scivias und der Expositio Psalmorum (s. Bd. I, 106 und 108, sowie Tafel XVII und XVIII), während die gleich darauf folgenden in einem an die deutsche Initial-Ornamentik der Blüthezeit schwach anklingenden Stile gezeichnet sind, von fol. 167 bis 170 aber das ornithoidische Element ausschliesslich herrscht. Häufige Wiederholungen desselben Initials kennzeichnen den Mangel an Phantasie und Uebung. Gut componirt, wenn auch ungeschickt gezeichnet, ist die Kopfleiste auf fol. 191a, welche wahrscheinlich in direkter Anlehnung an ein antikes Füllungs-Ornament entstanden ist.

Den Schluss des Bandes bilden die Hecuba des Euripides und des Kleomedes κυκλικὴ θεωρία, auch diese beiden unvollständig und ohne Verzierungen, mit Ausnahme einer ungefähren Wiederholung der vorerwähnten Kopfleiste zu Beginn des letztgenannten Werkes auf fol. 248a. Ausserdem sind einige wenige geometrische Figuren auf den Rand gezeichnet.

Auf einer nicht höheren Stufe künstlerischer Verzierung steht eine zweite griechische Handschrift aus dieser Zeit:

XXIX. Cod. Pal. Gr. 45

ein Sammelband*) von 234 Pergament-Blättern (157 × 225 mm), welcher durch seine Scholien zur Odyssee und der Batrachomyomachia literarisch von grossem Werthe ist. An künstlerischer Ausstattung enthält er nur die üblichen Initialen und Zierleisten zu Beginn und Schluss der Haupt-Abschnitte. Auffälliger Mangel an Erfindung und Schönheitssinn charakterisiren auch diese in schmutzigen, besonders blauen und rothen Tönen gehaltenen kalligraphischen Leistungen. Die in der vorbeschriebenen Handschrift näher gekennzeichnete Verschiedenheit der Formgebung hat einer starren Einförmigkeit Platz gemacht, und mit ganz vereinzelten Ausnahmen (fol. 8b und 39b) sind alle Initialen in der Weise gebildet, dass der aus blauen, rothen oder abwechselnd blauen und rothen Stäben zusammengesetzte Buchstabenkörper übereinstimmend von anders gefärbten Stäben, welche nicht selten in Schlangen- oder Drachenköpfe endigen, spiralförmig umwunden wird. Häufig läuft dabei der eine oder andere Schenkel in schwere rankenartige Schnörkel aus. Thiermotive, welche bei den Initialen des Pal. Gr. 18 eine gewisse Rolle spielten, kommen nur mehr ganz vereinzelt und schüchtern vor, wie z. B. an dem Ο auf fol. 25b. Bei den zahlreich eingefügten Zierleisten ist dagegen innerhalb der Motive der Verknotung.

*) Vgl. Stevenson a. a. O. pg. 24.

Verflechtung und Verkettung zweier oder mehrerer Bänder eine unglaubliche Mannigfaltigkeit erzielt worden; trotzdem wirken sie eintönig und reizlos im höchsten Grade. Der beiderseitige Abschluss wird in der Regel durch unklar gezeichnetes, plumpes Rankenwerk gebildet; hier und da Fratzen und Thierköpfe als Endigung. Zu Anfang des Textes auf fol. 1ª ist eine reichere Kopfleiste gezeichnet, bei der man offenbar etwas besonderes zeigen wollte, welche aber durch die Unklarheit der Zeichnung und die Rohheit der Färbung ebenfalls nur als Zeugniss vom tiefen Stande der griechischen Kalligraphie in dieser Periode zu betrachten ist; lauter unverstandene Motive in unverständiger Zusammensetzung*).

Die lateinischen Handschriften des XIV. Jahrhunderts, deren Beschreibung wir hierauf folgen lassen, sind, wenigstens soweit sie für uns in Betracht kommen, fast ausschliesslich religiösen Inhalts. Die Reihe eröffne der

XXX. Tractat des Stephanus de Borbone: De diversis materiis praedicabilibus etc.

(Sal. X. 2.)

in zwei stattlichen Foliobänden (250 × 370 mm) geschrieben, eines der Hauptwerke der älteren Dominikaner-Literatur. Der erste Band schliesst mit dem siebenten Titel des vierten Theiles, der zweite enthält am Schlusse die gleichzeitige Schenknotiz: Nos sumus duo volumina quae dedit Magister Uolricus de Ueberlingen conventui [Salem?] pro salute animae suae etc. Aehnlich lautende Eintragungen finden sich am Schlusse des ersten und zu Beginn des zweiten Theiles.

Der kalligraphische Schmuck beschränkt sich im ersten Bande auf vier gut gezeichnete und colorirte Gouache-Initialen je zu Beginn der vier ersten Theile; im zweiten Bande sind diese durch gewöhnliche gothische zweifarbige Majuskeln etwas grösseren Formates ersetzt. Mit besonderer Sorgfalt ist, wie in der Regel, die erste Seite des Werkes behandelt. Wir sehen hier innerhalb des Initials Q bei kleinstem Maasstabe äusserst sorgfältig und sauber ausgeführt eine Dedikations-Scene, wie solche sich seit den Zeiten der carolingischen Buchmalerei häufig genug zu Beginn der Handschriften vorfindet. Auf der rechten Seite Maria als Himmelskönigin, das Christkind, das zärtlich nach ihr langt, auf dem Schosse haltend, links ein Mönch in weisser Kutte knieend und das Buch zur Gottesmutter mit beiden Händen emporreichend. Den Hintergrund bildet ein schräges buntes Schachbrettmuster

Stil und Technik dieses Bilderbuchstabens und der drei andern Pracht-Initialen des ersten Bandes erinnern lebhaft an unser Brevier vom Jahr 1288, nur dass das Dornblatt bereits voller entwickelt ist. Auch an einer drôlerie fehlt es nicht: auf fol. 1ª sehen wir nämlich auf der untern Ranke ein vor einem Hunde fliehendes Häschen. Schliesslich

*) Vgl. Silvestre, Universal Palaeography pl. 73, 78, 81, 89 und Palaeographical Society II, 138 (202).

findet sich auch die oben (S. 3) als Eigenthümlichkeit des Breviers beschriebene Doppelumrahmung der Seiten in beiden Bänden dieser Handschrift wieder vor, so dass die Verwandtschaft mit dem französischen Brevier in der That als eine enge zu bezeichnen ist. Die Schenkung seitens eines Ueberlinger Magisters und die Ueberreichung an Maria, die Patronin von Salem, seitens eines weissgekleideten Cisterzienser-Mönches legen zwar die Vermuthung nahe, dass unsere Handschrift auch in Salem entstanden ist, es würde aber damit abermals nur die vorübergehende Anwesenheit eines französischen Enlumineurs (s. oben S. 21) im Salemer scriptorium bewiesen werden können, denn die Erzeugnisse dieser Schreibschule stehen, wie wir gesehen haben und sehen werden, auf einer niedrigeren Kunststufe und schliessen sich in künstlerischer Beziehung nicht an die französische, sondern an die deutsche Initial-Ornamentik und Technik an. Ausserdem braucht ja die weisse Tracht nicht gerade einen Cisterzienser-Bruder zu bezeichnen, und der Maria waren unzählige Klosterkirchen geweiht. Der Ueberlinger Magister wird also die Handschrift wohl gelegentlich einer Reise in Frankreich erworben und später seinem Kloster geschenkt haben. Der Traktat selbst ist ja gleichfalls französischen Ursprunges.

In der künstlerischen Ausstattung nahe verwandt erscheint

XXXI. Sal. IX, 35

ein Folioband von 297 Pergamentblättern (215 × 315 mm), des Heiligen Augustinus Hauptwerk: De Civitate Dei enthaltend und ausgezeichnet durch zahlreiche farbenprächtige Zierbuchstaben. Den Anfang machen drei Bilderbuchstaben. Das Eröffnungs-Initial ℑ (s. Tafel VIII) zeigt den Raum innerhalb des gradlinig begrenzten, langgestreckten (im Original 120 mm hohen) Buchstabenkörpers, durch einen gothischen Pfeiler in zwei durch Spitzbogen geschlossene Arkaden getheilt und darin acht Darstellungen zu je zwei in vier Reihen angeordnet. Die obersten sechs Bildchen enthalten, wie so häufig an dieser Stelle, die Schöpfungsgeschichte*), trotz des überaus kleinen Formats deutlich und verständlich dargestellt. Statt Gott Vaters erscheint auch hier, wie so oft, Christus als Demiurg, feierlich in gespreizter Haltung und sonderbarerweise immer in anderer Kleidung. Die Schöpfungsbilder stimmen im Ganzen mit denen der oben (S. 15) beschriebenen Vulgata (Sal. IX, 5) überein, nur dass der Schöpfer hier stets in ganzer Figur erscheint und die Darstellung dadurch etwas deutlicher wird. Das siebente Bild zeigt auch hier die Ruhe des siebenten Tages durch den thronenden Christus wiedergegeben. Neu ist die Hinzufügung

*) Waagen (Paris, S. 289) erwähnt gleichfalls ein ℑ mit den Schöpfungsbildern in einer englischen Bibel des XIII. Jahrhunderts, welche aus Canterbury stammt. Ausserdem enthält dieses Initial aber noch acht weitere Bildchen mit der Geschichte der ersten Menschen. Ein anderes Beispiel, ebendaher stammend, in der Bibel des British Museum Burney Ms. 3, Abbildung in Palaeogr. Soc. pl. 73. Hier sind noch sechs Bildchen zugefügt (s. auch oben S. 15 Anmkg. und unten S. 75).

eines durch die Zweitheilung sich ergebenden achten Bildes mit einer Darstellung des Gekreuzigten. Eine in einen rothen Drachen auslaufende Engelsfigur, welche das Initial mit beiden Händen zu stützen scheint, bildet die Vermittlung zwischen dem Buchstaben und dem abwärts sich erstreckenden Ranken-Ausläufer. Der Grund, auf dem die kleinen Bildchen erscheinen, ist abwechselnd roth und blau mit Quadrirung in entsprechend dunklerem Tone.

Das zweite Initial O auf derselben Seite, zu Beginn der Vorrede des Augustinus, ist nicht minder figurenreich ausgestattet. Es zerfällt in drei horizontale Streifen. Der oberste zeigt über einen Wolkensaum hervorragend in der Mitte die Figur Christi, der in der erhobenen Linken den Erdball trägt und mit der Rechten den Segens-Gestus macht. Zu beiden Seiten stehen je ein Seeliger mit betend erhobenen Händen von einem Engel dem Erlöser zugeführt. Im mittleren Streifen links Bischof Augustinus auf goldnem Sessel thronend und den vier rechts vor ihm knieenden Mönchen in brauner Kutte sein Buch hinhaltend. Den untersten Abschnitt nimmt eine Darstellung der Hölle ein. Wir erblicken von vorn einen nach oben gerichteten Unthierrachen, aus dem eine Anzahl nackter Menschen — die pagani, gegen welche sich das Buch des Augustinus richtet — flammenumlodert herausschauen; links und rechts Teufel, welche mittelst Blasebälge die Gluth anfachen. Der Sinn der Composition ist leicht verständlich. Auch hier ist der Uebergang zu dem Schnörkel durch eine Figur vermittelt, einen gleichfalls in Drachenfüsse endigenden Mann, welcher einen Falken auf der Linken trägt und sich mit drohender Gebärde zu einem kleinen ihn von unten her angreifenden Centaur herumwendet. Dieser hat soeben auf dem linksseitigen Rankenende einhersprengend in vollem Lauf einen Pfeil auf den Falkner abgeschossen. Ein zweiter Pfeil fliegt bereits auf der andern Seite dicht vor einem zweiten Centaur, der ebenso auf dem Rankenschnörkel mit Schild und Schwert bewaffnet gegen den Genossen anrennt. Auf dem Endblatte der Ranke oben rechts hockt ein grüner Papagei.

Als Fortsetzung der in dem Anfangs-Initial begonnenen Bilderreihe erscheint auf der Rückseite (fol. 1b) zuoberst links, ohne Verbindung mit einem Buchstaben und als Bekrönung eines selbständigen Rankenschnörkels innerhalb einer viereckigen Umrahmung mit spitzbogig vorspringenden Ausbauchungen, die Scene der Vertreibung aus dem Paradiese. Das erste Menschenpaar flieht nackend mit vorgehaltenen Feigenblättern nach rechts hin vor dem Engel des Herrn, welcher mit erhobenem Schwerte vor der geschlossenen Thür des Paradieses steht. Letzteres wird durch eine in guten gothischen Formen gezeichnete Fiale dargestellt, welche bis zum oberen Blattrand emporreicht und unten mit einer Thür versehen ist. In derselben Weise und in derselben Umrahmung sind noch zwei andere Bildchen kleinsten Formates, unabhängig vom Text, am untern Rande dieser Seite zwischen den Enden der die Columnen umspielenden Rankenzüge angebracht: links das Opfer der Brüder, rechts der Todtschlag Kains, äusserst fein und zierlich ausgeführt, beide gleichfalls auf Goldgrund.

In wesentlich grösseren Dimensionen, immerhin aber eine Höhe von 45 mm noch nicht erreichend, ist schliesslich das innerhalb eines E eingezeichnete Hauptbild dieser Seite gehalten. Es stellt in der üblichen Weise den Sündenfall auf quadrirtem blauem Hintergrunde dar. Adam und Eva, überschlank und völlig unbekleidet, mit der Linken das Feigenblatt vorhaltend und mit der Rechten den Apfel zum Munde führend, stehen links und rechts von dem Baume der Erkenntniss. Aus den Zweigen schaut der Oberkörper eines rothen Drachen hervor, während der lange Schwanz den Stamm des Baumes umringelt. Auf dem höchsten Punkte des mit dem Buchstaben nicht zusammenhängenden unteren Rankenzuges ist ein humorvolles Ungethüm, ein Drache mit unverhältnissmässig grossem Satyrkopf dargestellt, ferner auf dem Rankenzuge stehend, wie auf der vorhergehenden Seite die Centauren, links ein Storch mit etwas kurz gerathenem Schnabel (Pelikan?) und rechts eine langschwänzige Elster.

Allen diesen Darstellungen gemeinsam ist die vollendete Zeichenkunst, sowie die erstaunliche Geschicklichkeit in der Feder- und Pinselführung selbst bei den kleinsten Verhältnissen. Von den zahlreichen Figuren, die das ungefähr 40 mm im Durchmesser weite Rund des zweiten Initials füllen, ist nicht nur jede einzelne klar und deutlich zu erkennen, sondern selbst in den Gesichtern, welche durchschnittlich kaum mehr als einen Stecknadelknopf gross sind, ist fast durchgängig mit wenig Strichen ein bestimmter Ausdruck erzielt worden. Dies war auch im vorliegenden Falle (vgl. oben S. 11) nur dadurch ermöglicht, dass man die Fleischtheile aussparte und somit leichter die Gesichtslinien mit der Feder einzeichnen konnte. Nur die grösseren Figuren Adam und Eva beim Sündenfalle auf fol. 1^{b} sind mit einem leichten Fleischton und darüber mit der entsprechenden Zeichnung versehen worden. Es ist auch hier nicht anders denkbar, als dass diese entzückend feinen Bildchen mit Zuhilfenahme einer Loupe gearbeitet worden sind, denn auch nur unter dem Vergrösserungsglase wird man aller Einzelheiten und Schönheiten gewahr. Die Figuren zeigen durchweg die überschlanken Proportionen und jene übertrieben schwungvolle Eleganz in den Bewegungen und Stellungen, welche der gothischen Periode eigen sind.

Die übrigen Initialen, die das Ms. zieren, sämmtlich bildlos, befinden sich auf fol. 13^{b}, 24^{a}, 35^{b}, 45^{b}, 58^{a}, 65^{a}, 76^{b}, 88^{b}, 96^{b}, 111^{b}, 133^{b}, 138^{a}, 151^{a}, 167^{b}, 187^{a}, 209^{a}, 223^{b}, 243^{b} und 259^{b}. Sie endigen durchweg in mehr oder minder lange Ranken, auf denen in der beschriebenen Weise allerlei Thierwesen in reizvoll naiver Darstellung angebracht sind: Hund und Hase spielen die Hauptrolle, daneben Löwe und Einhorn; von den Vögeln erblicken wir sowohl den frechen Spatz wie die philosophische Eule; daneben treiben Phantasie-Thiere mancherlei Art, wie z. B. ein Löwe mit Hirschgeweih auf fol. 243^{b}, ihr Unwesen. Auch bei diesen drôleries ist die Ausführung die allersorgfältigste.

Der innere Raum der Buchstaben selbst ist mit zierlichem, buntem Rankenwerk auf farbigem und goldenen Grunde angefüllt. In gefälligen Windungen, allerlei Schleifen und Figuren bildend, durchschneiden sich die dünnen Rankenzüge und endigen ebenso

wie die zahlreich davon ausgehenden Seitenschösslinge in entsprechend grosse bunte Blätter, welche die Drei- oder Fünftheilung des Dornblattes aufweisen. Zuweilen treten auch phantastische Thierköpfe als Endigungen auf, und sprossen auch seitlich aus den Ranken farbige Blätter hervor. Die Sorgfalt der Ausführung ist dieselbe wie bei den Bilderbuchstaben. Die als stete Begleiter der Initialen auftretenden Randschnörkel sind nach einem übereinstimmenden Princip entworfen, sei es, dass sie von dem Initial direkt ausgehen, sei es, dass sie als Zierleisten selbständig am Rande oder zwischen den Columnen angebracht sind. Dies Princip ist genau noch dasselbe, wie bei den entsprechenden Verzierungen in dem oben beschriebenen Cisterzienser-Brevier von 1288. Neben dem breiten Streifen, der sich einfarbig oder mehrfarbig getönt am Kopf der Zeilen entlang zieht, erscheint nämlich ein anders gefärbter dünner Strang, gewissermassen als Nerv sich vom Buchstaben ablösend oder auch frei beginnend und an der Seite oder in der Mitte entlang geführt. Am Ende der Columne angelangt, löst er sich in leichte Spiralwindungen auf, von denen aus die Ranken im rechten Winkel über den obern oder untern Rand seitlich in sanftem Schwung ausstrahlen. Nachdem sie die letzte Windung an der Knickstelle verlassen haben, verbreitern sie sich zunächst, als ob an der betreffenden Stelle ein Theil der Oberfläche der Ranke abgeschält wäre, bis sie schliesslich beiderseitig mit Blättern besetzt in einen aufwärts oder abwärts gerichteten Bogen endigen. An der Knickstelle springen zahlreiche Dornen hervor; desgleichen wird der Rankenzug selbst gewöhnlich in der Mitte durch dies Motiv belebt. Der Hauptfortschritt gegenüber der ältern Anordnung, wie sie in dem genannten Brevier von 1288 in die Erscheinung tritt, liegt darin, dass statt der steifen wellenförmigen Zackenlinien eine sanft geschwungene graziösere Linienführung bei den Rankenenden Platz gegriffen hat und dass das Blattwerk als solches mehr zur Geltung kommt. Der nächste Schritt hiernach ist die Auflösung der Einzelranke in ein schier unentwirrbares Durcheinander von kleinen Ranken mit unzähligen Dornblättern dazwischen.

Die Herkunft unserer Handschrift ist unbekannt. Stil und Technik der Miniaturen sowie die oben (S. 3) beschriebene eigenthümliche Doppel-Umrahmung der Seiten weisen wegen der engen Uebereinstimmung mit unserm Brevier auf Frankreich hin. Immerhin ist aber auch diesmal natürlich nicht ausgeschlossen, dass der künstlerische Schmuck von einem durch französische Enlumineurs herangebildeten Künstler in einer deutschen Schreibstube gefertigt worden ist. Deutschland steht im XIV. Jahrhundert so gut wie England, die Niederlande und Italien unter dem übermächtigen Einflusse der französischen Enlumineurs-Schulen; im Ganzen äussert sich dieser bei uns jedoch mehr nach der Richtung des Figürlichen und der Composition als in der der Ornamentik, welche noch für längere Zeit im Banne der ältern Formgebung befangen bleibt. Auffallend ist die Uebereinstimmung mit dem unmittelbar vorher beschriebenen Cod. Sal. X, 2, dessen erste Seite, abgesehen von dem andern Formate, direkt in unser Ms. eingereiht werden könnte.

Der schöne Ledereinband (Ende des XVI. Jahrhunderts) ist vorn und hinten mit kleinen gepressten Bildern (Eherne Schlange, Christ am Kreuz, Auferstehung, Sündenfall, Abrahams Opfer) verziert, die sich immer wiederholen und mit Unterschriften (Sign. Penit. — Consumatum — Iustificatio — Peccatum — Ten(?) Abra. Dom.) versehen sind Ein schlecht eingefasstes Mittelstück stört den Gesammteindruck.

Weit minderwerthiger ist die künstlerische Ausstattung von

XXXII. Cod. Heid. 362ª, 37

welcher laut Schlussnotiz im Jahre 1366 vollendet worden ist und auf seinen 176 Blättern (220 × 310 mm) den Bibelcommentar des Nicolaus de Lyra enthält. Schon die flüchtige blasse Schrift verräth die geringe Sorgfalt, die man dem Werke gewidmet hat. Nicht minder ist dies an den bunten Zierbuchstaben auf fol. 1ª, 7ᵇ, 15ᵇ, 21ª, 61ᵇ, 73ᵇ, 75ᵇ, 83ª, 96ª, 108ª, 127ª und 171ᵇ zu spüren, bei denen sowohl der Buchstabe selbst als auch die auslaufenden Dornblattranken jede Feinheit in der Zeichnung und Colorirung vermissen lassen. Der Stil ist derselbe wie im Cisterzienser-Brevier und den verwandten Handschriften. Drôleries fehlen, statt dessen machen sich hie und da unförmige Drachen an den Rankenenden bemerkbar. Im Ganzen hat man den Eindruck, als ob man es mit einem noch etwas ungeschickt ausgefallenen Nachahmungs-Versuche eines deutschen Illuministen zu thun habe. Von der Eleganz und Sauberkeit der französischen Arbeiten dieser Art ist nichts zu spüren. Der alte Einband (XVI. Jahrhundert) zeigt lauter Streifen von aufgepressten kleinen Bildchen quadratischer Form, die dicht bei einander liegend nach der Mitte zu immer kleiner werden und jedesmal einen anderen Stempel (Lilien-Ornament, doppelköpfiger Adler, Kreuzeslamm, Pelikan oder Hirsch) aufweisen.

Künstlerisch wichtiger ist dann wieder die

XXXIII. Vulgata

(Cod. Sal. VII, 31)

ein kleiner, dicker Octavband von 554 Blättern (100 × 148 mm), der zu Beginn der Hauptabschnitte mit zierlichen kunstvollen Initialen, der Mehrzahl nach Bilderinitialen, geschmückt ist. Einem Eintrage zufolge ist die Handschrift am 24. Mai 1607 durch Johannes Grauman, den Vorstand des Klosters Heggbach, der Salemer Klosterbibliothek „hinzugefügt" worden. Aus dieser Zeit stammt auch wohl der einfache Ledereinband mit Goldpressung.

Wir lassen zunächst eine Aufzählung der vorhandenen Bilderbuchstaben folgen:

1) Fol. 1ª. Als Eröffnung der Briefe des Heiligen Ambrosius: Der Heilige, in der üblichen Auffassung der Evangelistenbilder an seinem Pulte schreibend; innerhalb eines F.

2) Fol. 4ª. Zu Beginn der Genesis innerhalb des J erscheint abermals, wie in Sal. IX, 35 und IX, 5 (s. oben S. 15 u. 71), in sieben kleinen Bildchen übereinander die

Schöpfungsgeschichte dargestellt. Des ungemein beschränkten Raumes wegen ist nicht viel mehr als jedesmal die Figur des Schöpfers innerhalb des betreffenden Raumes zu sehen. Die Schöpfungswerke selbst sind nur soeben angedeutet. Die Erschaffung Adams ist, wie fast immer, durch die der Eva ersetzt.

3) Fol. 23a. Zu Beginn der Exodus innerhalb eines H: Moses mit einem Heiligenschein und grossen Stierhörnern, einen Reisestab in der Rechten haltend, schreitet einigen Juden voran, welche durch ihre spitzen Judenhelme charakterisirt sind.

4) Fol. 39a. Der Anfang des Leviticus wird durch eine Opferscene hervorgehoben: zwei jüdische Männer (Spitzhut) halten oberhalb eines Altars ein Lamm als Opfergabe empor; innerhalb eines V.

5) Fol. 50b. Zu Anfang des Buches Numeri: der Herr dem Moses aus Wolken hervor seine Befehle ertheilend; innerhalb eines L.

6) Fol. 67a. Zu Anfang des Deuteronomium: Moses unter Beistand eines Juden eine grosse grüne Kerze (?) auf einen Altartisch (?) aufpflanzend; innerhalb eines H.

7) Fol. 82b. Josua mit Schriftzettel einer aus den Wolken tönenden Stimme lauschend; innerhalb eines E.

8) Fol. 93a. Zu Beginn des Buches der Richter: ein Krieger in derselben Situation; innerhalb eines P.

9) Fol. 104a. Zum Buche Judith drei Bildchen übereinander in einem S. Zuoberst Boas auf das Feld gehend mit Ackergeräth über der Schulter, darunter Ruth ebenso und ein Kind an der Hand führend, zuunterst wieder Boas nach der Arbeit.

10) Fol. 106b. Vor dem ersten Buche der Könige: David und Goliath; innerhalb eines F.

11) Fol. 107b. Zu Beginn des zweiten Buches der Könige: genau derselbe Vorgang; ebenfalls innerhalb eines F.

12) Fol. 133b. Vor dem dritten Buch der Könige: der König Salomon schlafend im Bett, dahinter zwei Personen sich lebhaft unterhaltend; innerhalb eines E.

13) Fol. 147a. Zu Beginn des vierten Buches der Könige: Moab stürzt sich rücklings vom Thurm; innerhalb eines P.

14) Fol. 160a. Vor dem ersten Buche der Paralipomena: Adam, Seth und Enos nebeneinander stehend, mit Spitzhüten auf dem Haupte; innerhalb eines A.

15) Fol. 172b. Zu Beginn des zweiten Buches der Paralipomena: König Salomo mit dem Schwerte in der Hand thronend; innerhalb eines C.

16) Fol. 188a. Zu Beginn des ersten Buches Esra: drei Bilder übereinander; innerhalb eines J. Zuoberst stehend König Cyrus, darunter ein Maurer mit Kelle, dem ein zuunterst auf einem Brett emporsteigender Handlanger Material zuträgt, als Hinweis auf den im dritten und fünften Capitel beschriebenen Tempelbau.

17) Fol. 192ª. Als Illustration zu den Anfangsworten des zweiten Capitels des Buches Nehemia sehen wir den König Arthahsastha thronend und vor ihm stehend Nehemia, welcher demselben den Becher gereicht hat und nun mit gefalteten Händen für sein Volk bittet; innerhalb eines D.

18) Fol. 198ª. Zu Beginn des zweiten Buches Esra: ein celebrirender Geistlicher vor dem Altar; innerhalb eines E.

19) Fol. 204ᵇ. Zu Beginn des Buches Tobias: der Dulder selber auf dem Lager liegend, sonderbarer Weise mit einem Heiligenschein versehen; innerhalb eines T.

20) Fol. 208ᵇ. Zu Beginn des Buches Judith: die Heldin sich über den schlafenden Holofernes beugend und ihm den Kopf abschneidend; innerhalb eines A.

21) Fol. 213ᵇ. Zu Beginn des Buches Esther, abermals drei Bilder innerhalb eines J: zuoberst der König Ahasver, in der Mitte Haman in reicher Kleidung als Günstling, zuunterst derselbe nackt an einem Querbalken aufgehängt.

Das folgende Blatt mit dem Anfange des Buches Hiob und dem betreffenden Bilderbuchstaben ist herausgerissen.

22) Fol. 231ª. Zu Beginn des Psalters: König David Harfe spielend; innerhalb eines B.

23) Fol. 235ª. Zu Beginn des 27. Psalms, innerhalb eines D, rechts der König mit Krone und Scepter thronend und von links her herantretend der Herr, der eine Flasche mit Salböl (? nach Psalm 23, Vers 5) auf das Haupt Davids ausgiesst.

24) Fol. 237ᵇ. Zu Beginn des 39. Psalmes, abermals innerhalb eines D: eine Darstellung des königlichen Sängers und des Herrn; Ersterer thronend, Letzterer neben ihm stehend und redend.

25) Fol. 240ª. Zu Beginn des 53. Psalmes ein dürftig gekleideter Mann baarhäuptig, in der Linken einen runden Körper (Brod? Stein?), in der Rechten einen Knüppel haltend; innerhalb eines D.

26) Fol. 243ª. Als Illustration zu den Anfangsworten des 69. Psalmes: „Gott hilf mir, denn das Wasser geht mir bis an die Seele“, ist der königliche Sänger nackend, aber mit der Krone auf dem Haupte, im Wasser stehend im untern Theile eines S dargestellt, während im obern Theile des Buchstabens der Herr mit der Weltkugel in feierlicher Weise erscheint.

27) Fol. 246ª. David sitzend und mit einem Hammer das Glockenspiel schlagend, gemäss den Anfangsworten des 81. Psalmes; innerhalb eines E.

28) Fol. 248ᵇ. Zum Anfange des 98. Psalmes: zwei Geistliche innerhalb eines C (antate domino) vor einem aufgeschlagenen Chorbuch stehend und singend.

29) Fol. 256ᵇ. Zu Beginn der Sprüche Salomonis: Der König sitzend und mit der Ruthe einem vor ihm hockenden nackten Knaben drohend; innerhalb eines P.

Schöpfungsgeschichte dargestellt. Des ungemein beschränkten Raumes wegen ist nicht viel mehr als jedesmal die Figur des Schöpfers innerhalb des betreffenden Raumes zu sehen. Die Schöpfungswerke selbst sind nur soeben angedeutet. Die Erschaffung Adams ist, wie fast immer, durch die der Eva ersetzt.

3) Fol. 23a. Zu Beginn der Exodus innerhalb eines 𝔥: Moses mit einem Heiligenschein und grossen Stierhörnern, einen Reisestab in der Rechten haltend, schreitet einigen Juden voran, welche durch ihre spitzen Judenhelme charakterisirt sind.

4) Fol. 39a. Der Anfang des Leviticus wird durch eine Opferscene hervorgehoben: zwei jüdische Männer (Spitzhut) halten oberhalb eines Altars ein Lamm als Opfergabe empor; innerhalb eines 𝔇.

5) Fol. 50b. Zu Anfang des Buches Numeri: der Herr dem Moses aus Wolken hervor seine Befehle ertheilend; innerhalb eines 𝔏.

6) Fol. 67a. Zu Anfang des Deuteronomium: Moses unter Beistand eines Juden eine grosse grüne Kerze (?) auf einen Altartisch (?) aufpflanzend; innerhalb eines 𝔥.

7) Fol. 82b. Josua mit Schriftzettel einer aus den Wolken tönenden Stimme lauschend; innerhalb eines 𝔈.

8) Fol. 93a. Zu Beginn des Buches der Richter: ein Krieger in derselben Situation; innerhalb eines 𝔓.

9) Fol. 104a. Zum Buche Judith drei Bildchen übereinander in einem 𝔖. Zuoberst Boas auf das Feld gehend mit Ackergeräth über der Schulter, darunter Ruth ebenso und ein Kind an der Hand führend, zuunterst wieder Boas nach der Arbeit.

10) Fol. 106b. Vor dem ersten Buche der Könige: David und Goliath; innerhalb eines 𝔉.

11) Fol. 107b. Zu Beginn des zweiten Buches der Könige: genau derselbe Vorgang; ebenfalls innerhalb eines 𝔉.

12) Fol. 133b. Vor dem dritten Buch der Könige: der König Salomon schlafend im Bett, dahinter zwei Personen sich lebhaft unterhaltend; innerhalb eines 𝔈.

13) Fol. 147a. Zu Beginn des vierten Buches der Könige: Moab stürzt sich rücklings vom Thurm; innerhalb eines 𝔓.

14) Fol. 160a. Vor dem ersten Buche der Paralipomena: Adam, Seth und Enos nebeneinander stehend, mit Spitzhüten auf dem Haupte; innerhalb eines 𝔄.

15) Fol. 172b. Zu Beginn des zweiten Buches der Paralipomena: König Salomo mit dem Schwerte in der Hand thronend; innerhalb eines 𝔆.

16) Fol. 188a. Zu Beginn des ersten Buches Esra: drei Bilder übereinander; innerhalb eines 𝔍. Zuoberst stehend König Cyrus, darunter ein Maurer mit Kelle, dem ein zuunterst auf einem Brett emporsteigender Handlanger Material zuträgt, als Hinweis auf den im dritten und fünften Capitel beschriebenen Tempelbau.

17) Fol. 192a. Als Illustration zu den Anfangsworten des zweiten Capitels des Buches Nehemia sehen wir den König Arthahsastha thronend und vor ihm stehend Nehemia, welcher demselben den Becher gereicht hat und nun mit gefalteten Händen für sein Volk bittet; innerhalb eines D.

18) Fol. 198a. Zu Beginn des zweiten Buches Esra: ein celebrirender Geistlicher vor dem Altar; innerhalb eines E.

19) Fol. 204b. Zu Beginn des Buches Tobias: der Dulder selber auf dem Lager liegend, sonderbarer Weise mit einem Heiligenschein versehen; innerhalb eines T.

20) Fol. 208b. Zu Beginn des Buches Judith: die Heldin sich über den schlafenden Holofernes beugend und ihm den Kopf abschneidend; innerhalb eines A.

21) Fol. 213b. Zu Beginn des Buches Esther, abermals drei Bilder innerhalb eines J: zuoberst der König Ahasver, in der Mitte Haman in reicher Kleidung als Günstling, zuunterst derselbe nackt an einem Querbalken aufgehängt.

Das folgende Blatt mit dem Anfange des Buches Hiob und dem betreffenden Bilderbuchstaben ist herausgerissen.

22) Fol. 231a. Zu Beginn des Psalters: König David Harfe spielend; innerhalb eines B.

23) Fol. 235a. Zu Beginn des 27. Psalms, innerhalb eines D, rechts der König mit Krone und Scepter thronend und von links her herantretend der Herr, der eine Flasche mit Salböl (? nach Psalm 23, Vers 5) auf das Haupt Davids ausgiesst.

24) Fol. 237b. Zu Beginn des 39. Psalmes, abermals innerhalb eines D: eine Darstellung des königlichen Sängers und des Herrn; Ersterer thronend, Letzterer neben ihm stehend und redend.

25) Fol. 240a. Zu Beginn des 53. Psalmes ein dürftig gekleideter Mann baarhäuptig, in der Linken einen runden Körper (Brod? Stein?), in der Rechten einen Knüppel haltend; innerhalb eines D.

26) Fol. 243a. Als Illustration zu den Anfangsworten des 69. Psalmes: „Gott hilf mir, denn das Wasser geht mir bis an die Seele", ist der königliche Sänger nackend, aber mit der Krone auf dem Haupte, im Wasser stehend im untern Theile eines S dargestellt, während im obern Theile des Buchstabens der Herr mit der Weltkugel in feierlicher Weise erscheint.

27) Fol. 246a. David sitzend und mit einem Hammer das Glockenspiel schlagend, gemäss den Anfangsworten des 81. Psalmes; innerhalb eines E.

28) Fol. 248b. Zum Anfange des 98. Psalmes: zwei Geistliche innerhalb eines C (antate domino) vor einem aufgeschlagenen Chorbuch stehend und singend.

29) Fol. 256b. Zu Beginn der Sprüche Salomonis: Der König sitzend und mit der Ruthe einem vor ihm hockenden nackten Knaben drohend; innerhalb eines P.

30) Fol. 265 b. Zu Beginn des Predigers Salomonis: der Weise zweien Menschen predigend, von denen der Eine andächtig zuhört, während der Andere am Boden liegt; innerhalb eines D.

31) Fol. 270 b. Zu Beginn der Weisheit Salomonis: der Richter auf dem Throne mit dem entblössten Schwert in der Linken, vor ihm ein Mann, beide lebhaft gestikulirend; innerhalb eines D.

32) Fol. 276 b. Zu Beginn des Predigers Salomonis: die Ekklesia, eine mit blauem Nimbus und einer goldenen Krone gezierte weibliche Gestalt, in der Linken einen Kelch haltend, in der Rechten einen Kreuzesstab; innerhalb eines O.

33) Fol. 293 b. Zu Beginn des Propheten Jesaia: ein Heiliger mit entblösstem Oberkörper an einen Pfahl gefesselt, daneben ein Heide, welcher ihm mittelst einer Säge das Haupt spaltet; innerhalb eines D.

Der Anfang des Propheten Jeremia ist herausgerissen.

34) Fol. 338 a. Zu Beginn der Klagelieder Jeremiae: der Prophet innerhalb eines Q vor den Mauern Zions sitzend und mit erhobenen Händen wehklagend. Die Propheten des alten Bundes sind vom Illuminator auch bei den folgenden Darstellungen stets mit Heiligenschein geziert.

35) Fol. 340 a. Der Prophet Baruch nach Art der Evangelistenbilder am Pulte sitzend und schreibend; innerhalb eines E.

36) Fol. 343 b. Der Prophet Ezechiel auf seinem Lager ruhend, oberhalb dessen die vier Thiergestalten (Cap. I, V. 5 ff.) sichtbar werden; innerhalb eines E.

37) Fol. 365 a. Der Prophet Daniel als Brustbild mit einem Gefäss in der Hand; innerhalb eines A.

38) Fol. 374 a. Der Prophet Hosea nach dem Befehle des Herrn (Cap. I, V. 2 ff.) Gomer, die Tochter Diblaims umarmend; innerhalb eines D.

39) Fol. 377 b. Der Prophet Joël mit erhobenen Händen aufschauend zu dem rechts oben in einer Wolke erscheinenden Haupte des Herrn; innerhalb eines D.

40) Fol. 379 a. Der Prophet Amos in ähnlicher Stellung und gleichfalls innerhalb eines D.

Die beiden folgenden Blätter, die Propheten Obadja und Jona enthaltend, sind herausgerissen.

41) Fol. 384 b. Der Seher Nahum vor der in Trümmer stürzenden Stadt Ninive; innerhalb eines O.

42) Fol. 386 a. Prophet Habakuk; ähnliche Darstellung wie auf fol. 377 b und 379 a.

43) Fol. 387 a. Prophet Zephanja; ähnliche Darstellung wie auf fol. 377 b etc.

44) Fol. 388 b. Prophet Haggai; ähnliche Darstellung wie auf fol. 377 b etc., aber langgestreckt; innerhalb eines S.

45) Fol. 389ᵃ. Prophet Sacharja, wie auf der vorhergehenden Seite; ebenfalls innerhalb eines S.

46) Fol. 393ᵃ. Prophet Malcachi; wie auf fol. 377ᵇ etc.; innerhalb eines O.

Der Anfang des ersten Buches der Maccabäer fehlt.

47) Fol. 407ᵇ. Bei Beginn des zweiten Buches der Maccabäer: ein Priester dem vor ihm stehenden Boten ein Buch oder Sendschreiben übergebend; innerhalb eines F.

Ohne jede weitere Trennung beginnt unmittelbar nach den Schlussworten des zweiten Maccabäer-Buches auf fol. 416ᵇ das Neue Testament lediglich durch ein Ranken-Initial zum Prologe des Evangelium Matthäi ausgezeichnet.

48) Fol. 417ᵃ. Zu Beginn des Evangelium Matthäi: Abraham (oder Jesse) auf dem Lager und von ihm ausgehend, d. h. innerhalb eines C aufsteigend, der Stammbaum Christi, welcher hier nur durch 2 Könige vertreten ist und wie gewöhnlich mit Christus endet.

49) Fol. 429ᵇ. Zu Beginn des Evangelium Marci: der Heilige stehend und über ihm in Wolken ein Thürmchen (das himmlische Zion?); innerhalb eines S.

50) Fol. 437ᵃ. Zu Beginn des Evangelium Lucae: der Evangelist als Priester vor dem Altar des Herrn ein Rauchfass schwingend; innerhalb eines F.

51) Fol. 451ᵃ. Zu Beginn des Evangelium Johannis: eine ähnliche Darstellung wie auf fol. 429ᵇ.

52) Fol. 461ᵇ. Zu Beginn des Römerbriefes: Paulus dem Volke, durch zwei Juden mit spitzen Mützen dargestellt, predigend; innerhalb eines P.

53) Fol. 466ᵇ. Zu Beginn des ersten Corintherbriefes: der Heilige mit seinem gewöhnlichen Attribut, dem Schwert, in der Hand; innerhalb eines P.

54) Fol. 471ᵇ. Zu Beginn des zweiten Corintherbriefes: dieselbe Darstellung des Heiligen wie auf dem vorhergehenden Bilde.

55) Fol. 477ᵇ. Zu Beginn des Galaterbriefes: ebenfalls.

56) Fol. 479ᵃ. Zu Beginn des Epheserbriefes: ebenfalls.

57) Fol. 481ᵃ. Zu Beginn des ersten Briefes Pauli an die Thessalonicher: ebenfalls.

58) Fol. 482ᵃ. Zu Beginn des zweiten Briefes an die Thessalonicher: ebenfalls.

59) Fol. 483ᵃ. Zu Beginn des ersten Briefes an Timotheus: ebenfalls.

60) Fol. 484ᵃ. Zu Beginn des zweiten Briefes an Timotheus: ebenfalls.

61) Fol. 485ᵃ. Zu Beginn des Briefes an Titus: Paulus (ohne Schwert) wie in lebhaftem Sprechen begriffen; innerhalb eines P.

62) Fol. 485ᵇ. Zu Beginn des Briefes an Philemon: dieselbe Darstellung wie auf der Vorderseite; ebenfalls innerhalb eines P.

63) Fol. 486ᵃ. Zu Beginn des Briefes an die Hebräer: Paulus zwei vor ihm stehenden Leuten mit spitzem Judenhelm predigend (vgl. fol. 461ᵇ); innerhalb eines M.

64) Fol. 489ᵇ. Zu Beginn der Apostelgeschichte: Christus in der Linken das Buch haltend, die Rechte mit dem Segensgestus erhebend; innerhalb eines P.

65) Fol. 504ᵇ. Zu Beginn der Epistel Jacobi: dieselbe Initiale wie auf fol. 429ᵇ.

66) Fol. 505ᵇ. Zu Beginn der ersten Epistel Petri: der Heilige sein Attribut, den Schlüssel, wie ein Schwert haltend; innerhalb eines P.

67) Fol. 507ᵃ. Zu Beginn der zweiten Epistel Petri: der Heilige stehend; das Attribut scheint vergessen, da die Handhaltung dieselbe ist wie auf dem vorigen Bilde; innerhalb eines S.

68) Fol. 508ᵃ. Zu Beginn der ersten Epistel Johannis: der Evangelist in der üblichen Weise am Pulte schreibend dargestellt; innerhalb eines Q.

69) Fol. 509ᵃ. Zu Beginn der zweiten Epistel Johannis: derselbe stehend und lehrend; innerhalb eines S.

70) Fol. 509ᵇ. Zu Beginn der dritten Epistel Johannis: kleines Brustbild des Heiligen; innerhalb eines S.

71) Fol. 509ᵇ. Zu Beginn der Epistel Judae: der Heilige stehend wie auf fol. 504ᵇ etc.

72) Fol. 510ᵇ. Zu Beginn der Apokalypse: der Seher am Pulte schreibend, hinten die Thürme des himmlischen Jerusalems angedeutet; innerhalb eines A.

Was zunächst die Auswahl der Gegenstände für diese Bilderbuchstaben anbetrifft, so ist die allgemeine Uebereinstimmung mit der oben beschriebenen Vulgata (Cod. Sal. IX, 5) unverkennbar, trotzdem aber keine so enge, dass an eine direkte Beeinflussung zu denken wäre. Auch hier hat sich nämlich allmählig eine bestimmte Tradition herausgebildet, die in dem einzelnen Falle mehr oder minder streng befolgt worden ist. Am deutlichsten tritt dieser Einfluss auch diesmal bei den Bilderbuchstaben des Psalters hervor, wo fast durchgängig dieselben Psalmen durch dieselben Bildchen hervorgehoben sind (s. oben S. 17 f.).

Bei dem kleinen Format dieser auf äusserst feines Pergament geschriebenen Handschrift erscheinen die in den 72 Initialen angebrachten Bildchen in den denkbar kleinsten Dimensionen gehalten, noch wesentlich kleiner als die des Cisterzienser-Breviers vom Jahr 1288 und der vorbeschriebenen Codd. Sal. IX, 35 und IX, 5. Erklärlich, dass die Enge des Raumes einer freien künstlerischen Ausbildung der einzelnen Scenen so unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellte, dass die Kunst der Kunstfertigkeit gegenüber fast zurücktritt. Der Künstler konnte sich eben nur auf die Andeutung des Unentbehrlichsten beschränken und ist in den meisten Fällen über den Umriss und einige Falten- und Schattenstriche kaum hinausgekommen, wobei dann die Färbung das Uebrige besorgte. In Folge dessen ist über Stil und Auffassung der Bildchen nicht viel zu sagen. Die Fleischtheile auch hier ausgespart; die Farbengebung bunt unter diskreter Anwendung von Gold; Hintergründe einfarbig. Die grösseren bunten Initialen, meist zu Beginn der Vorreden zu den einzelnen Büchern angebracht, sind bei ebenfalls kleinstem Maasstabe recht sorgfältig gezeichnet und getuscht; auch sie unterscheiden sich höchstens durch das Fehlen der langen Ausläufer von den Zierbuchstaben der erwähnten Mss. und stehen in dieser Beziehung den Initialen in Cod. Sal. IX, 5 am nächsten. Der missglückte Versuch, der

mit einer solchen Verzierung bei dem ersten Buchstaben P (auf fol. 1ª) gemacht worden ist, lässt den Verzicht auf dieses Beiwerk erklärlich scheinen. Künstlereinfälle fehlen ganz. Die zahllosen kleinen einfarbigen Anfangsbuchstaben vor den Columnen mit ihren langen Schnörkeln und Ausläufern verrathen eine ungemeine Uebung und Sicherheit der Hand. Die nahe Verwandtschaft mit den oben erwähnten Handschriften äussert sich auch in dem Vorkommen der Doppel-Umrahmung (s. oben S. 3), welche, ursprünglich wenigstens, die Tradition eines bestimmten scriptorium zur Voraussetzung hat.

Von besonderem Interesse, aber lediglich in Folge seiner Herkunft, ist ferner:

XXXIV. Cod. Sal. IX, 30

ein Sammelband in Folio (149 Blatt von 323 × 235 mm), der Heiligengeschichten, Wundererzählungen, Homilien, Hymnen u. dergl. enthält und der Schlussnotiz zufolge von einem Mönche Hugo in Salem für sein Kloster geschrieben worden ist. Wir haben also hier abermals ein sicheres Erzeugniss der Schreibschule der alten Reichsabtei vor uns, das ihr aber weder in der Schrift noch in der Ausstattung besondere Ehre macht. Es enthält nur ein einziges, noch dazu recht missglücktes mehrfarbiges Initiale zu Beginn der vita Sancti Thomae Cantuarensis (auf fol. 1ª), im Uebrigen derbe einfarbige Majuskeln mit andersfarbigen flotten Schnörkeln.

Eine besondere Abtheilung bilden wiederum die Singbücher, von denen für uns als wichtigstes zu bezeichnen ist:

XXXV. Cod. Sal. IX, 52

ein Liber hymnorum et canticorum in Quart (175 × 250 mm), gleichfalls aus der Schreibstube des Klosters Salem stammend und sicher datirt. Auf der Rückseite des Vorsatzblattes findet sich nämlich folgende Eintragung: Anno domini MCCCLXXIV scriptus est liber iste in honorem beatae et gloriosissimae virginis Mariae a fratre Uolrico dicto Satler de Urach monacho in Salem per procurationem fratris Alberti de Hoedorf tunc cantoris ibidem. Die künstlerische Ausstattung besteht nur aus den bekannten grösseren und kleineren, zwei- oder dreifarbigen gothischen Initialen mit Schnörkel-Umrahmungen in Roth, Blau oder Grün. Die Strichführung verräth eine in derlei Verzierungen nicht sonderlich geübte Hand. Hier und da versucht der Zeichner, aus eigener Phantasie etwas hinzuzuthun und den Buchstabenkörper durch Einzeichnung von Fischen, Vögeln u. dergl. zu beleben. Wie wenig glücklich er aber dabei verfahren ist, zeigt ein Blick z. B. auf fol. 30ª, woselbst innerhalb eines S ein Karpfen, der einen Menschenkopf im Maule hält, dargestellt ist. Aehnlich sind auf fol. 23ᵇ ein Hase, fol. 25ᵇ ein Drache, fol. 52ª und fol. 55ª je ein Phantasie-Ungeheuer, halb Mensch, halb Thier, fol. 77ᵇ zwei sich mit den Köpfen berührende Karpfen, fol. 92ᵇ zwei Vögel, sowie auf fol. 109ª ein Fabelthier mehr

oder minder gewaltsam eingefügt. Am interessantesten ist der auf fol. 70[b] gemachte Versuch, das Initial D, in welchem ausnahmsweise einmal auch ein Mensch einem Bären gegenüberstehend eingezeichnet ist, mit einem nach oben auslaufenden Rankenzuge zu versehen und hier in der Art einer drôlerie eine Vogelgestalt anzubringen. Die Schwerfälligkeit und Phantasielosigkeit des Urhebers tritt deutlich zu Tage. Welch ein Unterschied zwischen den gleichzeitigen vollendeten Leistungen der französischen Enlumineurs und diesen kindischen Nachahmungsversuchen einer schweren deutschen Klosterfaust. Das Vorbild eines Dornblattranken-Schemas liegt zweifellos zu Grunde, erscheint aber unverstanden benutzt. Der erwähnte Vogel selbst ist nicht minder stümperhaft gezeichnet, und nur mit Mühe darin ein Storch, hauptsächlich an den langen Beinen, zu erkennen.

Auch zur Herstellung eines Bilder-Initiales ist der Versuch gemacht worden. Zu Beginn des Buches erblicken wir nämlich innerhalb eines A, sonderbar eingezwängt schwebend einen Mönch in brauner Kutte, welcher mit beiden Händen ein Buch emporhält, also eines der gewöhnlichen Dedikationsbilder, denen wir wiederholt schon begegnet sind. Der fleissige Bruder Satler erscheint hier selbst verewigt, gerade wie in der folgenden Handschrift die Schreiberin an derselben Stelle. Die Zeichnung der Figur ist besonders auch in der Faltengebung unbehilflich und dilettantisch. In sonderbarem Gegensatze zu diesem, doch immerhin weihevollen Momente der Ueberreichung des Buches an die (unsichtbare) Himmelskönigin findet sich im Rücken des Mönches, innerhalb des Buchstabenkörpers, hockend ein geckenhaft gekleideter Jüngling mit einer hohen Zipfelmütze. Der Sinn dieses Scherzes ist nicht einzusehen; vielleicht dass der Schreiber sich in seiner früheren Eigenschaft als sündiger Weltmensch, vor Annahme der Kutte darin hat darstellen lassen. Unten ist abermals der schwache Versuch einer drôlerie gemacht. Die Handschrift ist offenbar viel in Gebrauch gewesen und dementsprechend beschmutzt und abgegriffen; die Farben scheinen aber von vornherein nicht leuchtend und klar gewesen zu sein. Im Ganzen trägt auch diese Handschrift nicht dazu bei, die Achtung vor den Leistungen der Salemer Schreibstube zu erhöhen.

Ein zweites Exemplar des liber hymnorum et canticorum in etwas grösserem Format (240 × 330 mm)

XXXVI. Cod. Sal. IX, 66

ist gleichfalls datirt und hinsichtlich der Urheberschaft bestimmt. Die betreffende Angabe am Schluss der Handschrift auf fol. 151[b] lautet: Istum librum procuravit frater Jacobus de Lindaugia ad honorem sancte Marie virginis et eius filio [sic!] et ordinavit eundem in chorum prioris, qui secus fecerit anathema coram summo Deo sit. Et scriptus est a venerabili sorore Katherina de Brugg moniali in rubeo monasterio. Sub anno Domini MCCCLXVI . . . . . Entsprechend dieser Angabe sehen wir in dem Anfangsbuchstaben auf fol. 1[a] die Verfertigerin der Handschrift in Nonnentracht und mit dem Buch in der

Rechten dargestellt. Zur grösseren Deutlichkeit hält sie in der andern Hand einen Schriftzettel, der abermals Namen und Kloster angiebt: Ego Kathe. dicta ze Brugg in rubeo monasterio. Auf den ersten Blick möchte man glauben, dass diese Figur von demselben Illuminator herrühre, der im vorerwähnten Chorbuche den Schreiber an derselben Stelle abgebildet hat, wie denn auch die ganze Ausstattung der Handschrift und der Stil der Initialen fast identisch erscheinen möchten. Dem steht aber zunächst der durch das explicit bezeugte Ursprung an anderer Stätte entgegen, da nicht anzunehmen ist, dass die Handschrift in unfertigem Zustande, d. h. ohne Initialschmuck aus dem schwäbischen Kloster Rottenmünster (Rubeum) nach Salem gebracht und dort erst in der äusseren Ausstattung vollendet worden sei. Bei näherem Zusehen zeigen sich denn auch trotz allerengster Verwandtschaft in Stil und Technik gewisse abweichende Manieren, die auf zwei verschiedene Hände hindeuten. Im Ganzen sind die grossen Zierbuchstaben im Rottenmünsterer Chorbuche (auf fol. 3^b, 5^b, 8^b, 13^b, 15^a, 16^b, 19^a, 20^b, 21^b, 53^a, 55^a, 59^b, 68^b, 71^a, 73^a, 76^b, 82^a, 85^b, 94^a, 117^b, 126^b) etwas sorgfältiger und geschickter gezeichnet, die Farben lichter — unter Bevorzugung von Grün — die Schnörkel flotter und freier. Charakteristisch dabei ist das Anbringen von kleinen grünen Nullen, die wie Blätter an den ausstrahlenden Schnörkelenden sitzen.

Der Ledereinband beider Chorbücher zeigt denselben Stempel zu der äussersten Borte verwendet und fast genau übereinstimmende Messingbeschläge. Wie bei so vielen Handschriften unserer Sammlung dürfte die Herstellung dieser unscheinbaren aber dauerhaften Einbände in der Mitte des XVI. Jahrhunderts in Salem selbst erfolgt sein.

Abermals auf einen andern Ursprungsort weist hin das

XXXVII. Antiphonar Sal. X, 6^b

welches ausser einigen wenigen, reicher umschnörkelten gothischen Majuskeln zu Beginn des Textes und der Noten ein einziges schönes farbenprächtiges Initiale M auf fol. 1^b aufweist. Zeichnung und Färbung tragen ganz den Charakter der oft erwähnten Initialen in unserem Liber Scivias: wulstige, sternförmige, breitlappige Blätter, Endigungen der Ranken in Thierköpfe, satte Gouache-Färbung mit aufgesetzten Deckweiss-Tupfen u. s. w. Auffälligerweise auch hier wieder einmal Silber neben Gold verwendet (vgl. oben S. 26). Im Uebrigen ist die Ausstattung mit Schnörkelbuchstaben dieselbe wie bei den beiden vorerwähnten Chorbüchern, ebenso der sehr abgenutzte Ledereinband übereinstimmend und gleichzeitig angefertigt.

Auch das andere

XXXVIII. Antiphonar Sal. X, 6^c

ist zu Beginn mit einer freilich wesentlich minderwerthigen Gouache-Initiale, ausserdem aber mit zahlreichen bunten Initialen versehen, bei denen der durchaus missglückte Versuch

hervortritt, an Stelle der üblichen Schnörkelbuchstaben goldene Capitalen mit mehrfarbigem Untergrund in der Weise der ältern ottonischen Kalligraphie wieder einzuführen. Daneben, wie z. B. auf fol. 110 b, grosse freie Schnörkel, die nicht besser gelungen sind.

Bemerkenswerth sind die schönen Messing-Beschläge, besonders die Eckstücke mit der merkwürdigen Aufschrift in gothischen Minuskeln: [v]ir(i) insipientis est no(n) irasci 1464. Der Schild zwischen den getriebenen Ornamenten an der Spitze zeigt einen Vogel mit einem Zweige. Das zugehörige Mittelstück ist rein ornamental behandelt, der ganze Einband aber gleichzeitig mit dem der vorerwähnten Chorbücher im XVI. Jahrhundert hergestellt. Man hat also die Schliessen vom Jahr 1464, wie so oft, wieder verwendet und beim Anpassen den vordern Rand mit dem ersten Buchstaben v der Umschrift überall weggeschnitten.

Unter den Trübner'schen Handschriften finden sich aus dem XIV. Jahrhundert nur einige wenige für uns in Betracht kommende Werke. Verhältnissmässig am reichsten ausgestattet ist:

XXXIX. Cod. Trübn. 1472

ein lateinisches Gebetbuch, welches trotz des kleinen Formates (94 × 125 mm) den Text gross und leserlich auf je 12 ungebrochenen Zeilen geschrieben enthält. Gleich die erste Seite ist reich verziert. Wir sehen innerhalb eines D den königlichen Sänger vor dem Altar stehen und die Harfe schlagen, während der Herr mit der Weltkugel in der Hand sich aus Wolken zu ihm herabneigt. Ringsum auf den von dem Buchstaben ausgehenden blättergeschmückten Ranken sind theils stehende, theils horizontal schwebende Engel angebracht, mit Musik-Instrumenten in den Händen das fromme Lied des Psalmisten begleitend. In ähnlicher Weise ist fol. 24 a verziert. Hier erscheinen innerhalb eines D zwei Geistliche hinter einem mit einem rosa Tuche bedeckten Sarge oder Altartische stehend und das Todtenamt celebrirend. Der Eine liest die Gebete ab und hält den Weihwedel, der Andere trägt Kreuzesstab und Weihkessel. Zwei dazu gehörige weitere Figuren sind wieder auf den Ranken untergebracht: die Eine links ein geöffnetes Buch vorstreckend, die Andere geflügelt, mit Nimbus versehen und die Seele des Todten, wie üblich als Kind dargestellt, in Empfang nehmend. Eine dritte unten rechts angebrachte Person ist nicht mehr deutlich genug erkennbar. Im Uebrigen nur noch zahlreiche kleinere und grössere Zierbuchstaben ohne Bilder- und Rankenschmuck, theils bunt auf rechteckigem farbigem Untergrunde, theils golden mit Schnörkeln ringsum.

Die Leistungen des Illuminators unserer Handschrift sind denen in den oben beschriebenen reicher ausgestatteten Werken nicht ebenbürtig, weder in formaler noch in technischer Hinsicht. Zwar sind die Figuren in der Zeichnung nicht ungeschickt, dafür das Ranken- und Blattwerk aber um so plumper und in seiner massigen Vertheilung unschön und aufdringlich. Auch Farbenzusammenstellung und Technik sind mangelhaft.

Besonders störend ist hierbei der Umstand, dass das Gold fast überall abgeschabt ist, so dass der rothe Untergrund hervortritt. Es macht im Ganzen den Eindruck, als ob wir es hier wiederum mit einer Nachahmung des französischen Stiles durch einen darin noch wenig geübten deutschen Meister zu thun hätten (vgl. oben S. 82).

Deutschen Ursprunges scheint auch

XL. Cod. Trübn. 43

zu sein, ein Psalterium, welches einige geschmacklose Zierbuchstaben älteren Stiles auf fol. 1a, 48b, 66a, 85a, 109b, 131a, 152b, 197b enthält. Die beliebte Zusammenstellung von Grün und Blau, die wir von den ältern Handschriften her kennen*), spielt hier wieder einmal die Hauptrolle.

Dieser an die ältere Initial-Ornamentik anklingenden Richtung gehören auch in

XLI. Cod. Trübn. 1496

die beiden auf fol. 4a und 6b befindlichen sauber getuschten Gouache-Initialen an, neben denen sich durch grosse Sauberkeit und Sicherheit der Linienführung auch die übrigen zahlreich im Buche verstreuten zweifarbigen Schnörkel-Buchstaben auszeichnen, mustergiltig in ihrer Art bei kleinstem Maasstabe.

Etwas reicher ausgestattet erscheint dann wiederum

XLII. Cod. Trübn. 224.

ein Psalterium in Quart von 168 Blättern (130 × 175 mm), welches als Hauptschmuck eine Anzahl Bilder-Initialen aufweist:

1) Fol. 8a. Im oberen Theile eines B zu Beginn des ersten Psalmes: der thronende Christus das Buch des Lebens auf dem Schosse haltend und die Rechte leicht an das seitlich gebeugte Haupt anlegend. Es ist, als ob er dem Liede König Davids lauschte, welcher im untern Theile des Buchstabens zur Harfe psalmirend dargestellt ist.

2) Fol. 31a Zu Beginn des 27. Psalmes innerhalb eines D: links ein bärtiger Mönch in langem braunem ungegürtetem Gewande mit einem grünen Heiligenschein um das tonsurirte Haupt herum. Er steht neben einem Baum und giesst aus einem Horne das Salböl auf den Scheitel eines rechts vor ihm thronenden, reich gekleideten jugendlichen Königs (vgl. Nr. 23 auf S. 77).

3) Fol. 43b. Zu Anfang des 39. Psalmes abermals innerhalb eines D: König David in geknickter Stellung zum Herrn aufblickend, der aus einer Wolke mit dem Kopfe

*) Theil I, S. 51 und 108.

herausschaut. Mit der Linken deutet der König auf die Krone, die sein Haupt schmückt, die Rechte ruht auf dem Schenkel. Der Gestus würde verständlicher sein, wenn er auf den Mund deutete, da in dem betreffenden Psalm wiederholt von der Zähmung der Zunge die Rede ist (vgl. oben S. 17 und 20).

4) Fol. 55ª. Zu Beginn des 52. Psalmes erscheint ein in voller Rüstung mit gezücktem Schwert auf den Beschauer lossprengender gekrönter Reitersmann (David), ganz von vorn gesehen, während von links her der vordere Theil eines zweiten, mit eingelegter Lanze auf diesen einreitenden Streiters am Rande sichtbar wird. Links unten ausserhalb des Initials, den Schnörkel eines Q bildend, ein löwenartiges Thier in schnellem Lauf entweichend.

5) Fol. 55ᵇ. Zu Beginn des 53. Psalmes innerhalb eines D: ein nothdürftig bekleideter kahlköpfiger Mann mit zurückgeworfenem Kopfe trotzig nach oben schauend. In der Rechten schwingt er einen Ast als Waffe, mit der Linken führt er einen runden Gegenstand zum Munde. Zuäusserst rechts am Rande der Thor oder Gottlose, wie gewöhnlich (vgl. oben S. 17) als ein phantastisches Unthier dargestellt.

6) Fol. 69ᵇ. Als Illustration zu den Anfangsworten des 69. Psalmes ist im oberen Theile des S der Schöpfer in feierlicher Weise mit Weltkugel und segnendem Gestus dargestellt, darunter die nackte Gestalt des gekrönten Sängers aus den Fluthen herausragend.

7) Fol. 87ª. Zu Beginn des 81. Psalmes: König David sitzend und das Glockenspiel schlagend; innerhalb eines E.

8) Fol. 103ª. Zu Anfang des 98. Psalmes: drei Geistliche vor dem aufgeschlagenen Chorbuche stehend und singend; innerhalb eines C.

9) Fol. 105ª. Der 102. Psalm wird durch ein reiches Initial ohne bildliche Darstellung eingeleitet.

10) Fol. 120ª. Zu Beginn des 110. Psalmes ist die Trinität in der Weise dargestellt, dass Gott Vater und Christus, beide ein Buch haltend und von gleichem Aussehen, nebeneinander auf zwei getrennten Sitzen thronend erscheinen, während die Taube des heiligen Geistes von oben aus Wolken dazwischen herabschwebt.

Den Schluss der Miniaturen bildet auf fol. 152ᵇ ein reich verziertes Initiale wie auf fol. 105ª.

Ein Vergleich mit den entsprechenden Bilderbuchstaben in den oben beschriebenen Codd. Sal. IX, 5; VIII, 23 und VII, 31 zeigt auch diesmal eine fast vollständige Uebereinstimmung des Cyclus (vgl. oben S. 18 und 80). Hinzugekommen ist eigentlich nur die Darstellung des kriegerisch einhersprengenden Königs zu Beginn des 52. Psalmes.

Wie aus einer Eintragung auf dem ersten Blatte hervorgeht, gehörte das Ms. zweien französischen Nonnen; der Name des Klosters ist ausradirt. Der Stil der Initialen weist gleichfalls auf französische Herkunft. Bei aller Sorgfalt der Zeichnung zeigt sich der Urheber dieser Bilderreihe doch bei Weitem nicht auf der Höhe der sonstigen Leistungen

der gleichzeitigen französischen Schulen. Die Bewegungen sind geziert und schwer verständlich, der Gesichtsausdruck gesucht und nicht selten unpassend, wie z. B. bei dem Bilde des aus dem Wasser auftauchenden Königs, der nicht nur selbst vergnüglich über sein Ungemach lächelt, sondern auch den trotz der Weltkugel und des Segens-Gestus lebhaft mit den Armen agirenden Schöpfer zur Heiterkeit veranlasst. Auch die beiden Personen der Dreieinigkeit machen mit ihrem süsslichen Lächeln, der geneigten Kopfhaltung und den erhobenen Armen einen fast komischen Eindruck. Dass das schwierige Problem, einen Reitersmann in Vorderansicht darzustellen, nicht gelungen ist, kann unter diesen Umständen nicht Wunder nehmen.

Das bei dem Ausläufer und den beiden Initialen auf fol. 8a auftretende Blatt- und Rankenwerk ist schwerfällig, derb und mehr in der ältern Weise gezeichnet; auch die Färbung entbehrt des heitern Glanzes der französischen Meisterwerke dieser Periode. Ein tiefes Blau spielt die Hauptrolle; für den Hintergrund ist durchweg Gold verwendet. Im Uebrigen sind nur noch gewöhnliche einfarbige Schnörkel-Initialen zur Verwendung gelangt.

Schliesslich sei noch ein Brevier-Fragment:

XLIII. Cod. Trübn. 48

erwähnt, welches lediglich zu Beginn ein Schnörkel-Initial, ausnahmsweise mit Gold und Blau bemalt, enthält.

Den Uebergang zu den Handschriften des XIV. Jahrhunderts weltlichen Inhalts möge

XLIV. Cod. Sal. X, 17

bilden, ein stattlicher Folioband (265 × 438 mm), welcher die fünf Bücher der Dekretalen-Sammlung Gregors IX. mit dem Apparate des Bernardus enthält. Die Anordnung ist die übliche: in der Mitte des Blattes der eigentliche Text in zwei Columnen geschrieben, und ringsherum der eng zusammengedrängte Commentar, den eine jüngere Hand noch mit zahlreichen Randglossen versehen hat (s. Taf. IX). Die künstlerische Ausstattung dieser Handschrift*) beschränkt sich auf den mittleren Theil und besteht aus einem Bilderbuchstaben, fünf Bildern und zahlreichen Zierbuchstaben. Wir betrachten zunächst die erstern:

1) Fol. 2b. Zu Beginn des einleitenden Briefes: Brustbild des Papstes Gregor des IX; innerhalb eines G.

2) Fol. 3a. Zu Beginn des eigentlichen Textes: ein grösseres, grün umrahmtes, ungefähr quadratisches Bild, welches den thronenden Christus darstellt, wie er dem rechts vor

*) Sie stimmt überein mit dem gedruckten Texte: Decretales cum summariis suis et textuum divisionibus ac etiam rubricarum continuationibus, Nurembergae anno salutis 1493.

ihm knieenden Papste das goldene Gesetzbuch und einem gegenüber knieenden Könige das Schwert der Kirche überreicht. Christus ist in eine rosa Tunika gekleidet mit goldener Toga darüber; der Papst erscheint wie bei dem gegenüber stehenden Initiale mit rothem Käppchen und in rothem Ueberwurfe, unter dem vorn ein braunes Untergewand hervorschaut, der weltliche Machthaber mit goldener Krone auf dem Haupt in lila Gewandung. Rosa, wie das Kleid Christi, ist auch der Thron gefärbt, während der blaue Hintergrund rautenförmig gemustert ist mit gelben Sternen innerhalb der schrägen Vierecke (s. Tafel IX).

3) Fol. 85ᵃ. Zu Beginn des zweiten Buches: ein etwas kleineres Bild gleichfalls in grüner Umrahmung. Es handelt sich dabei um eine Illustration zu dem Satze, dass ein gegen sein Versprechen vom Conzil fernbleibender Bischof zwar excommunicirt, aber nicht seines Amtes entsetzt werden könne, ehe nicht in der gegen ihn vorliegenden Angelegenheit ein Urtheil ergangen sei. Diesen Vorwurf stellt der Maler in der Weise dar, dass er links den Papst mit dem Gesetzbuche thronend zeigt und rechts daneben drei Personen, die auf den zu äusserst rechts davon schreitenden Bischof Quodvultdeus mit dem Finger weisen, indem sie zugleich den Kopf zum Papste herumwenden. Vom purpurrothen Hintergrunde wird nur wenig oben sichtbar. Der Papst in derselben Tracht wie auf den vorhergehenden Bildern, der Bischof, nur durch die Mitra gekennzeichnet, in bunter Kleidung.

4) Fol. 158ᵃ. Zu Beginn des dritten Buches: ein die Messe celebrirender Kleriker rechts vor dem Altar stehend und die Hostie emporhaltend; hinter ihm knieend ein zweiter Geistlicher mit brennender Kerze, weiter rückwärts einige Laien gleichfalls knieend. Auch dies Bild ist grün umrahmt, oben aber durch drei Flachbogen begrenzt, von deren Mitte aus je eine weisse kleine Ampel herabhängt, sich kräftig vom tiefblauen Hintergrunde abhebend.

5) Fol. 231ᵃ. Zu Beginn des vierten Buches ein Kleriker in weissem Gewande zwischen zwei Parteien stehend, die ihm anscheinend den im ersten Capitel behandelten Fall von der Doppelehe des fränkischen Edelmannes vortragen. Die beiden Gruppen enthalten links vier männliche, rechts drei weibliche Personen, nur durch die Länge ihrer einfarbigen Gewänder unterschieden.

6) Fol. 256ᵃ. Das fünfte Buch: de accusationibus, inquisitionibus et denuntiationibus eröffnet gleichfalls ein Bild, auf welchem links der Papst thronend erscheint; rechts vor ihm ein Bischof und zwischen Beiden zwei Ankläger des Letzteren, als Kleriker durch die Tonsur gekennzeichnet. Der Vordere von diesen weist auf den Bischof und trägt einen Schriftzettel mit der Anklage: Iste noster pastor est symoniacus et dolo praebendator ecclesiae.

Ueber den Stil dieser Bilder und ihre Technik ist nicht viel zu sagen. Die künstlerische Behandlung ist im Ganzen eine coloristische. Die Umrisse und Gesichtslinien erscheinen mit brauner Farbe angelegt, die Töne dick und grell aufgetragen. Der Hauptwerth ist auf Buntheit gelegt, von Ausdruck in den Gesichtern meist keine Rede; auch die Gesten sind in der Regel so undeutlich und nichtssagend, dass ohne Commentar die Scenen

nicht zu verstehen sind. Bezeichnend in dieser Hinsicht, dass der Illustrator auf dem letzten Bilde zu dem alten Hilfsmittel eines Spruchzettels seine Zuflucht genommen hat. Am undeutlichsten ist das dritte Bild, aber auch bei dem folgenden hätte sich unschwer eine grössere Deutlichkeit erzielen lassen, z. B. wenn die hinter dem Priester knieenden Laien gemäss der Vorschrift des ersten Capitels durch Schranken abgetrennt worden wären, oder wenn, wie in einer Karlsruher Dekretalen-Handschrift, Augiensis XLI (fol. 119b), ein Kleriker aufträte, der die Laien vom Altare zurückdrängt. Im Uebrigen ergiebt ein Vergleich der betreffenden Mss., was wir oben bereits angedeutet haben (s. S. 67) und bei anderer Gelegenheit nachweisen werden, dass auch für den Bilderkreis dieser kirchlichen Rechtsbücher sich seit dem XIV. Jahrhundert ein Kanon herausgebildet hat. Das genannte Reichenauer Ms., welches an denselben Stellen dieselben Bilder aufweist, wie unsere Handschrift, steht in dieser Beziehung durchaus nicht vereinzelt da.

Die zahlreich im Werke vor den Hauptabschnitten angebrachten bunten Zierbuchstaben zeigen durchweg gleiche technische und stilistische Eigenthümlichkeiten. Der Körper des Buchstabens, in der Regel einfarbig roth, blau oder rosa gefärbt, erscheint theils aus einfachen Ranken mit Blattendigungen und Seitenschösslingen zusammengesetzt, theils lediglich aus dem bunt gefärbten natürlichen Linienzuge gebildet, an den sich allerlei Thier- und Pflanzenwerk anschlängelt. Die Form der Blätter, die in den mannigfaltigsten Farben variiren, ist dabei eine naturalistische und erinnert nur schwach mehr an die lappigen Blätter der „Scivias-Initialen". Der Hauptwerth scheint auch hier auf einen farbenprächtigen, bunten Eindruck gelegt zu sein. Der von dem Buchstaben umschlossene Grund ist durchweg mit tiefer, satter Farbe angelegt, ebenso, aber in der Regel in anderem Tone, die viereckige als Hintergrund dienende Umrahmung. Tupfen und Ranken von Deckweiss dienen zur Belebung dieser Flächen, soweit sie nicht von dem Blattwerk verdeckt werden. Hier und da ist auch ein Thier-, meist Hundekopf (z. B. auf fol. 49a, 57a, 71a, 85a, 88a, 162a, 172a), eingezeichnet, wie denn auch die immer noch herrschende Vorliebe für Thierformen sich in Verwendung von allerlei Drachen und Thieren zur Bildung ganzer Buchstaben (z. B. auf fol. 90a, 173a, 231a) kundgiebt. Schönstes Beispiel dieser Art das J auf fol. 93a: ein mit goldenem Stierkopf versehenes Wesen hält in der Linken einen Schild, in der Rechten eine Streitaxt; der Körper endigt in einen Blatt-Schnörkel. Alle Theile verschieden mit leuchtenden Tönen getuscht. Gegenüber der grossen Geschicklichkeit in der Zeichnung und Färbung, die alle diese Buchstaben aufweisen, sticht die Unbeholfenheit auffällig ab, mit der die auf fol. 2b und 3a unterhalb der oben beschriebenen Bilder von den Buchstaben R und F nach unten auslaufenden grossen Ranken-Schnörkel entworfen sind. Man sieht, der Illuminator wusste mit diesen auf einen engen Raum beschränkten Zier-Elementen, die in der gleichzeitigen französischen Initial-Ornamentik eine grosse Rolle spielen, nichts Rechtes anzufangen und hat denn auch weiterhin ganz von deren Anbringung Abstand genommen.

Am Schlusse des fünften Buches steht: Finito libro referatur gratia Christo. Burcardus de curia Herbipolensis fecit apparatum, was wohl kaum anders zu verstehen sein dürfte, als dass sich hier der Schreiber des Apparates mit Namen nennt*). Danach dürfte aber auch wohl Würzburger Ursprung für den künstlerischen Theil des Werkes wahrscheinlich sein. Eine enge Verwandtschaft mit unserer Handschrift weist der etwas jüngere Karlsruher Codex Augiensis VI auf, der nur das sechste Buch der Dekretalen mit dem Apparate des Johannes Andreä enthält. Die Zierbuchstaben stimmen mit den unsrigen so vollkommen überein, dass man fast an denselben Ursprung denken möchte, ebenso die Schrift und gesammte Anordnung. Möglich, dass beide Handschriften ursprünglich zusammengehört haben und gleichzeitig aus Franken an den Bodensee gelangt sind, die eine nach Salem, die andere nach der Reichenau.

Erwähnt seien noch innerhalb der die letzten Blätter unserer Handschrift füllenden Nachträge auf fol. 328[b] und 329[a] je ein Stammbaum oder Verwandtschafts-Schema, in der üblichen staffelförmigen Weise gezeichnet. Die bei dem zweiten Schema links und rechts neben den Feldern angebrachten Figuren verrathen eine nicht ungeübte Zeichenfeder. Als Schreiber dieses Theiles nennt sich ein gewisser Johannes Jochelay, die letzten Zusätze rühren von einem Richard Botfleisch her.

Weitaus die bedeutendste und werthvollste deutsche Handschrift unserer Sammlung ist das Werk, mit dessen Beschreibung wir diesen zweiten Theil schliessen:

XLV. Die grosse Heidelberger (Manesse-)Liederhandschrift.

(Pal. Germ. 848.)

Seit dem 10. April 1888, nach einer Abwesenheit von zweiundeinhalb Jahrhunderten, unserer Bibliotheca Palatina glücklich wieder einverleibt**), repräsentirt dieser berühmte Codex***), wie es Zangemeister richtig ausgedrückt hat, eine Bibliothek von 140 zu einem

*) Wenn Herbipolensis nur irrthümlich für Herbipolensi steht, so handelt es sich nicht um einen Burkhard „vom Hofe", sondern um einen Angehörigen der Würzburger Kurie, was wahrscheinlicher sein dürfte.

**) Ueber die Wiedererwerbung der Handschrift, die in erster Linie der Initiative und geschickten Vermittlung eines geborenen Heidelbergers, des Verlagsbuchhändlers Karl Trübner in Strassburg zu verdanken ist, hat letzterer selbst im Centralblatt für Bibliothekswesen V (1888) S. 225 ff. ausführlich berichtet. S. auch den Bericht L. Delisle's im Journal officiel vom 25. Februar 1888 pg. 840 sq., wieder abgedruckt in der Bibliothèque de l'École des chartes 1888 pg. 41—46 und K. Zangemeisters Angaben im VII. Jahrgang (1888) der Westdeutschen Zeitschrift S. 368 ff.

***) Als „grosse" Heidelberger Liederhandschrift zu bezeichnen im Gegensatz zu den beiden kleineren Heidelberger Liederhandschriften Pal. Germ. 350 (Bartsch 178) und 357 (Bartsch 184), welche 1816 mit den übrigen Heidelberger Handschriften aus dem Vatikan zurückerstattet worden sind und neben der grossen Heidelberger und der ehemaligen Weingartner, jetzt Stuttgarter Liederhandschrift die Hauptquelle für die Kenntniss des deutschen Minnesanges bilden.

stattlichen Bande vereinten Dichterwerken. Das Dunkel, welches über die Entstehung und die Schicksale dieses nationalen Kleinods herrscht, hat der genannte Gelehrte in seinem Aufsatze: „Zur Geschichte der grossen Heidelberger, sogen. Manessischen Liederhandschrift" [Westdeutsche Zeitschrift VII (1888) S. 325 ff.] *) zu lichten unternommen und zunächst (S. 343 ff.) mit unwiderleglichen Gründen die vorhandenen Zweifel an dem alten Besitzrechte Heidelbergs zurückgewiesen. Er stellt die bisher unbekannte Thatsache fest, dass die Handschrift bereits vorher kurfürstliches Eigenthum gewesen ist, ehe sie zum ersten Male als im Nachlasse des im Jahre 1596 auf Forsteck verstorbenen Freiherrn Johann Philipp von Hohensax befindlich in der Geschichte auftaucht. Erst gegen Schluss des Jahres 1607 gelangte sie dann nach mancherlei Verzögerungen wieder in die Hände des rechtmässigen Besitzers, des Kurfürsten Friedrichs IV. von der Pfalz, zurück. Leider ist es aber bisher nicht gelungen, die weiteren Schicksale des schon in jener Zeit hochgeschätzten Werkes festzustellen. Wahrscheinlich bleibt, dass es mit den übrigen Schätzen der Palatina im Unglücksjahre 1623 aus Heidelberg entführt worden ist. Wie der Codex jedoch von dort den Weg nach Frankreich gefunden hat, darüber fehlt bisher jede einigermassen annehmbare Vermuthung. Im Jahre 1657 taucht der Band nämlich plötzlich unter den Manuskripten und Büchern auf, welche kurz zuvor aus dem Nachlasse der Gebrüder Dupuy in Paris der Bibliothèque du Roy einverleibt worden waren, um von da ab bis zu dem obengenannten Termine in ungestörtem Besitze der Pariser Bibliothek zu bleiben.

Aus dieser Zeit stammt denn auch der jetzt noch vorhandene Einband in rothem Maroquin: Vorder- und Rückseite zeigen übereinstimmend das königliche Wappen von Frankreich in Goldpressung und am Rande ringsum laufend drei dünnere Goldlinien in engem Abstande, während der Rücken in sechs von den durch die Heftfaden gebildeten sieben Abtheilungen, gleichfalls in Goldpressung, das verschlungene Doppel-Initial Ludwigs des XIV. innerhalb reicher Ornamente und in der zweitobersten Abtheilung die Aufschrift: *Recveil D'anciens Poetes Allemands* enthält **).

Die Bezeichnung Manesse-Handschrift stammt von Bodmer her (s. Zangemeister a. a. O. S. 329 und unten unsere Ausführungen zum Doppelbilde des Hadlonb) und hat sich seit dem Jahre 1748, in dem sie zum ersten Male auf dem Titel von Bodmer's „Proben der alten schwäbischen Poesie" erschien, so sehr das Bürgerrecht in der deutschen Literatur erobert, dass es zwecklos und unthunlich erscheint, den Namen fortan beseitigen zu wollen. Umsomehr, da Zangemeister die Bodmer'sche Annahme mit weiteren Gründen befestigt hat, dass die kunstliebende und sangesfrohe Züricher Raths-

*) Daselbst auch vollständige Aufzählung der wichtigsten ältern Untersuchungen über diesen Gegenstand.

**) Nach mündlich ausgesprochener Ansicht Leop. Delisle's ist die Herstellung des Einbandes etwa in das Jahr 1680, jedenfalls aber in die Zeit Ludwigs des XIV. zu setzen. Die Handschrift wird also, wie die meisten grösseren Palatini, vor dem Transporte ihres ursprünglichen Einbandes beraubt worden sein.

familie der Manesse oder wenigstens deren Sammlung von Minnesängern an dem Zustandekommen unserer Liederhandschrift indirekt betheiligt ist. Indem wir die Erörterung der den zeitlichen und örtlichen Ursprung unserer Handschrift betreffenden Fragen an's Ende verschieben, betrachten wir zunächst der Reihe nach die einzelnen Bilder der grossartigen Folge*).

Die Handschrift besteht aus 426 Pergament- und 6 Papierblättern (250 × 355 mm)**) und enthält 137 auf vier Maler zurückzuführende bunte Bilder, welche alle ungefähr gleich gross, je eine ganze Folioseite einnehmen, und ausserdem den farblosen Entwurf zu einem Bilde in Federzeichnung auf fol. 196ᵃ, so dass es sich im Ganzen um 138 Darstellungen handelt.

---

*) Wir besitzen bereits eine mehr oder minder ausführliche Beschreibung sämmtlicher Bilder im vierten Theile der „Minnesinger" von der Hagens. (Leipzig 1838.) Wiewohl diese trotz mancher Irrthümer und Ungenauigkeiten an sich als ganz vortrefflich zu bezeichnen ist, so konnte dennoch im vorliegenden Falle dem Plane des ganzen Werkes entsprechend von einer abermaligen Beschreibung um so weniger Abstand genommen werden, als von der Hagen in der Behandlung der Bilder sehr ungleichmässig und ohne jede kunstkritische Würdigung zu Werke gegangen ist. Ausserdem musste ein weit näheres Eingehen auf Einzelheiten, als von der Hagen bietet, aus vielen Gründen wünschenswerth erscheinen. —

Eine Uebersicht über die ältesten Beschreibungen und Nachbildungen unserer Bilderfolge giebt von der Hagen in seiner vom 1. Januar 1852 datirten Einleitung zu der unvollendeten Publikation von Bernh. Carl Mathieu: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen etc. (Paris 1850) auf pag. XIII und XIV, sowie in seinem „Bildersaal altdeutscher Dichter" (Berlin 1856) auf S. 15. Ergänzungen dazu bei R. Rahn. Gesch. der bild. Künste in der Schweiz (Zürich 1876) S. 636 Anm. 4. In neuerer Zeit unzählige Reproduktionen einzelner Bilder in den Literatur-, Kultur- und Costümgeschichten sowie jüngst in einem Aufsatze Robert Königs im zwölften Hefte des VI. Jahrganges von Velhagens und Klasings Monatsheften. Im Ganzen lassen sich alle diese Nachbildungen als ungenügend bezeichnen und zum Theil sogar als geeignet, völlig falsche Vorstellungen über den Stil und die Technik der Originale zu erwecken. Dies gilt weniger von den anspruchslosen von der Hagen'schen Umrisszeichnungen als von der erwähnten gross angelegten Matthieu'schen Publikation. Insbesondere findet sich bisher auch keine einzige farbige Reproduktion, die die Töne des Originals einigermassen treu wiedergiebt. Um so dankbarer ist zu begrüssen, dass wir nunmehr in der im Auftrage des Grossh. Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts von F. X. Kraus besorgten grossen Lichtdruckausgabe (Strassburg, K. J. Trübner 1887) treue und untrügliche Nachbildungen aller Bilder besitzen. Unsere vier bunten Tafeln, bei welchen die vier verschiedenen Maler der Handschrift vertreten erscheinen, mögen als Ergänzung jenes für jeden Freund mittelalterlichen Lebens unentbehrlichen Werkes gelten. Die Wiedergabe ist nach Facsimile-Copieen des Verfassers durch die rühmlichst bekannte Berliner Firma W. Greve erfolgt und sowohl in Zeichnung als in Farbe als eine sehr getreue zu bezeichnen. Zum ersten Male erhält man in diesen Blättern eine richtige Vorstellung vom früheren Aussehen der Bilder, indem der Grundsatz befolgt ist, die metallischen Farben in ihrer ursprünglichen Wirkung, also ohne Oxydation wiederzugeben. Die übrigen Farben sind durchweg in ihrer alten Klarheit erhalten und bedurften keiner Auffrischung. Die Wappen und Standarten aus unserer Handschrift sind vor kurzem farbig durch K. Zangemeister (s. unten) in mustergiltiger Weise veröffentlicht worden.

**) Bezüglich der bibliographischen Einzelheiten verweise ich auf die Beschreibung der Handschrift von Friedrich Apfelstedt in der Germania (XXVI, 1881, S. 213 ff.) sowie auf meine Untersuchungen zur Entstehung der Manesse-Handschrift im dritten Bande der Neuen Heidelberger Jahrbücher (1892/93, S. 153 ff.).

1) Fol. 6a. Kaiser Heinrich. I. (G) *)

Kaiser Heinrich VI. thronend.

Der kaiserliche Sänger erscheint dem Beschauer voll zugewendet auf einem Sessel feierlich thronend. Das von dicht wallendem Gelock umrahmte Haupt ist mit der Krone geziert, von der in den folgenden Liedern vielfach die Rede ist, und schaut ernst, voll Hoheit geradeaus auf den Beschauer. Die Farbe des Haupthaares ist eine eigenthümliche Mischung von braun und grün und soll offenbar auf ein höheres Lebensalter des Dargestellten hinweisen, während der in einzelne gewellte Strähnen getheilte Vollbart einen in der Handschrift sehr häufig verwendeten gelben Ton zeigt. Auf der Stirn oben findet sich der Rest eines kleinen Haarbüschels, welcher wohl als eine Reminiscenz an die in älterer Zeit so beliebte Stirnlocke bei den Christus- und Heiligen-Bildern zu betrachten ist **). Die steife ceremoniöse Haltung der ganzen Figur gelangt besonders bei den Armen und Beinen zum Ausdruck. Letztere, von dem Purpurmantel bedeckt, gehen im unteren Theile von den weit gespreizten Knieen aus schräg, gleichmässig convergirend nach unten zusammen; die Füsse sind beide schematisch in voller Oberansicht, d. h. mit den Spitzen senkrecht nach unten zeigend, parallel neben einander dargestellt. Die Form der schwarzen Fussbekleidung ist die in der ganzen Handschrift übliche: am Spann ganz schmal beginnend, am vordern Ende sich sehr verbreiternd läuft der Fuss allmählig in eine mehr oder minder lange Spitze aus. Die Schuhe beginnen unterhalb des Knöchels und haben oben eine roth eingefasste Klappe. Die Arme stützen sich gleichmässig mit abgestemmten Ellenbogen auf die Kniee; dabei hält die Rechte ein plumpes Liliensceptер fast senkrecht empor, die Linke ebenso statt des üblichen Reichsapfels einen sich im rechten Winkel umschlagenden breiten weissen Streifen, der wie alle Schriftzettel der Handschrift (einzige Ausnahme s. unten auf dem 21. Bilde) unbeschrieben geblieben ist und wohl ursprünglich einen Hinweis auf die dichterische Thätigkeit des Kaisers enthalten sollte. Der Purpurmantel, mit grün gefärbtem Pelzwerk gefüttert, ist in seiner Drapirung auf beiden Seiten gleichfalls fast symmetrisch angeordnet. Von keiner Spange zusammen gehalten, wird er durch das Auswärtsstemmen der Ellbogen vor dem Oberkörper weggezogen, so dass von den Schultern ab nur die Oberarme bedeckt werden, und die Unterarme frei aus dem Pelzfutter hervor-

*) Es erscheint zweckmässiger, diese Original-Ueberschriften der Bilder nicht buchstäblich genau, sondern in moderner Fassung zu geben, wie auch K. Zangemeister in: „Die Wappen, Helmzierden und Standarten der grossen Heidelberger Liederhandschrift“ (Görlitz und Heidelberg 1892) vorgezogen hat. Die rechts daneben stehende laufende Zahl findet sich stets ebenso über den betr. Bildern, während die vorderste Zahl unsere laufende Nummer und ein hinten beigefügtes G, N I, N II oder N III angiebt, ob das betr. Bild vom Maler des Grundstockes, oder einem der drei Nachtragsmaler gefertigt worden ist. Ueber diese Unterscheidung Näheres unten nach Schluss der Beschreibungen. Die Foliirung des Bandes ist seiner Zeit in Paris vorgenommen worden, wie der Zusatz zur letzten Zahl: et d[r] (et dernier) beweist.

**) Vgl. Theil I dieses Werkes S. 30.

treten; ein Theil des Mantels fällt dabei unten seitlich über den Thronsitz, während die Hauptmasse in breiten Linien den weitgeöffneten Schoss überspannt. Die Tunika ist aus blauem Stoffe, der um den Hals und die Aermelenden herum, sowie die Brustnaht herunter bis zum Gürtel mit einer breiten Goldborte eingefasst erscheint. Von einer Verzierung der letztern mit weissen Rosetten sind nur noch schwache Spuren auf dem Golde sichtbar. Wahrscheinlich waren noch bunte Edelsteine darein gemalt, deren Farben auf dem Golde aber ganz verschwunden sind. Der Gürtel besteht aus einem schmalen schwarzen Bande mit weissen Kreuzen; das durch eine goldene Schelle hindurchgehende Ende fällt lang in den Schoss herab. Von der Person des Kaisers getrennt ist senkrecht zuäusserst links im Bilde das mächtige Schwert desselben dargestellt. Den goldenen Knauf schmückt ein rother Edelstein, der Griff ist schräg weiss, grün und roth umwunden, der Schwertriemen hängt frei um die schwarze Scheide herab. Der Sitz des Königs besteht aus einer breiten hölzernen Bank mit geschweiften Enden, deren oberer Theil mit Schnitzerei versehen ist. Das von den ältesten Kaiser- und Christusbildern her bekannte Sitzkissen (pulvinar) fehlt auch hier nicht und erscheint grün karrirt in einer Höhlung des Sitzbrettes liegend. Unterhalb der Bank zieht sich in der ganzen Breite des Bildes ein niedriges roth gefärbtes Podium hin; die Ansichtsfläche ist von rundbogigen zweigetheilten Oeffnungen mit kleinen gothischen Dreipässen dazwischen durchbrochen. Wie wir fast auf allen Bildern der Folge das Wappen des betreffenden Minnesängers finden werden, so auch hier das des deutschen Kaisers, und zwar offenbar wegen Raummangels in der Weise angebracht, dass der Schild links, der Helm getrennt davon in Vorderansicht rechts oben neben dem Haupte des Thronenden erscheint. Ersterer zeigt in goldenem Felde den erst seit Rudolf von Habsburg offiziell eingeführten einköpfigen schwarzen Reichsadler, weiss geringt, roth gezüngt und mit rothen Fängen, der silberne Helm ist mit der goldenen Königskrone geziert, aus der sich derselbe Reichsadler frei schwebend erhebt. Als Untergrund des Bildes erscheint, wie durchweg in unserer Handschrift, der im Laufe der Zeit vergilbte und schmutzig gewordene Pergament-Ton.

Die rechteckige Umrahmung des Bildes besteht aus einem Kranze von goldenen Rauten, die nach innen zu von blauen, nach aussen zu von rothen Dreiecken zu einem überall gleichbreiten Streifen ergänzt werden.

Unsere vorstehend beschriebene Miniatur eröffnet in feierlichster Weise die lange Reihe der Bilder mit einem Motiv, welches dem Beschauer zu Beginn der illuminirten Handschriften von je her vertraut war. Der Typus des thronenden Herrschers, welcher dem des thronenden Christus parallel geht*), lässt sich bereits vor der Blüthe der carolingischen Buchmalerei nachweisen und ist jedenfalls auf die Vorbilder ältester römischer Konsulardiptychen zurückzuführen**). Die charakteristischen Merkmale dieses Typus: die

*) S. Theil I, S. 27 f. und Tafel I und IX.

**) S. P. Clemen, die Portraitdarstellungen Karls des Grossen. Aachen 1890 S. 83 ff.

steife, ceremoniöse Haltung, welche sich besonders in der oben beschriebenen Haltung von Armen und Beinen äussert, die volle Vorderansicht, die reiche Kleidung und der Polstersitz finden sich sämmtlich in unserm Bilde vor. Die üblichen beiden Waffenträger sind aus Mangel an Raum fortgelassen, und dafür Schwert und Schild in sonderbarer Weise frei schwebend angebracht.

Neuere Untersuchungen haben hervorgetretenen Zweifeln gegenüber die Richtigkeit der alten Bodmer'schen Annahme, wonach in dem Dargestellten der Staufer Heinrich der VI., der Sohn Barbarossas, zu erblicken ist, durchaus bestätigt*). Von der Hagen stellt in dem ersten Vortrage, den er in der Berliner Akademie vor etwa einem halben Jahrhundert gehalten (Abhandlungen 1842 S. 444), den Grundsatz auf, dass die Maler der Liederbücher „Wahrheit" erstrebt hätten „vornehmlich bei den Bildnissen der Dichter selber". Auch das Bild unseres Kaisers würde somit den Anspruch auf Portraittreue erheben dürfen. Ich glaube aber in diesem Punkte dem hochverdienten Erforscher mittelalterlicher Kunst und Literatur widersprechen zu müssen. Nicht nur dass der Begriff der Portraittreue den mittelalterlichen Illuministen überhaupt fremd war, gerade in unserer Handschrift herrscht eine so typische Behandlung der Gesichtszüge, dass man gar nicht versucht wird, auf die mögliche Bildnisstreue der dargestellten Personen zu achten. Hinzu kommt, dass auf dem entsprechenden Bilde**) der Stuttgarter, ehemals Weingartner Liederhandschrift (B), über deren engen Zusammenhang mit dem Manesse-Codex unten ausführlich gehandelt werden wird, der Kaiser bartlos erscheint und somit wenigstens einer der beiden Illuministen das, wie wir sehen werden, beiden Bilderfolgen zu Grunde liegende gemeinsame Vorbild eigenmächtig verändert haben müsste. Die übrigen Abweichungen des Stuttgarter Bildes bestehen darin, dass das kaiserliche Wappen fehlt, ebenso das stehende Schwert auf der linken Seite, sowie Kissen und Podium; ferner ist dort die Haltung der Unterarme konvergirend, die der Beine divergirend, also umgekehrt wie in unserer Handschrift und nicht so streng symmetrisch angeordnet. Die Kleidung erscheint weniger reich, d. h. ohne jede Verzierung, dafür aber ein Pelzkragen um die Schultern gelegt. Auch die Farben sind wesentlich anders gewählt: statt des Purpurs ein schmutziges Gelbroth, statt des blauen Rockes ein grüner.

An der Spitze der erwähnten von B. C. Matthieu (Minnesänger, Paris 1850) herausgegebenen Reproduktionen aus der Manesse-Handschrift befindet sich eine farbige Wiedergabe unseres Bildes, welche hinsichtlich der Zeichnung im Allgemeinen als korrekt zu bezeichnen, in den Farben aber gänzlich verfehlt ist. Besonders sind das Blau des Rockes, das Roth des Mantels und das Gelb des Sitzes im Original weit lebhafter und reiner

---

*) S. K. Meyer, die Lieder Kaiser Heinrichs VI., Germania XV (1870) S. 424 ff.

**) Vgl. die farbige Reproduktion in der Pfeiffer'schen Ausgabe der Weingartner Liederhandschrift (Stuttgart, Bibliothek des literarischen Vereins V, 1843) auf S. 1.

Krone und Wappen geben noch zu einigen Bemerkungen Anlass. So auffällig es nämlich erscheint, dass Heinrich VI., der bereits im Jahre 1191 sich die Kaiserkrone in Rom geholt hatte, hier eine einfache siebenblätterige Laubkrone trägt, so kann ich hierin doch nichts als die Unkenntniss des Malers, am allerwenigsten aber eine tiefsinnige Anspielung auf die Absetzung des Kaisers und dergl. erblicken, wie F. Mone in seiner Kritik der Wappen der deutschen Minnesinger (Herold XXIV, S. 55) glauben machen möchte, indem er zu Gunsten Heinrichs des VII. plaidirt. Unser Maler kannte offenbar keine andere Krone und bringt sie überall in derselben Weise an (s. Nr. 2, 3 und 4), sogar auf dem Haupt der Dame des Kürenbergers (s. Nr. 26). Ebensowenig kann ich mich den Ausführungen Mone's bezüglich des Wappens, insbesondere der Helmzier anschliessen. Das Wappen des römischen Kaisers zeigt zwar gewöhnlich zwei Hörner mit Lindenzweigen besteckt, wie solche auch z. B. in der ziemlich gleichzeitig mit dem Manesse-Codex entstandenen Züricher Wappenrolle dargestellt sind*); meines Erachtens ist aber die Anbringung des sonst nirgends bezeugten Adlers, den Mone fälschlich als Doppeladler beschreibt, auf dem Helme ebenfalls nur auf Unkenntniss des Malers oder seines Auftraggebers zurückzuführen und keinesfalls als Hinweis auf die „phantastischen Pläne, denen Heinrich VII., der Sohn Friedrichs II., bezüglich des Reiches huldigte", aufzufassen.

Am Schlusse dieses den Manesse-Codex behandelnden Abschnittes wird die viel erörterte Frage bezüglich der Richtigkeit und Glaubwürdigkeit der darin enthaltenen Wappen im Zusammenhange geprüft werden und zwar auf Grund der Resultate, die sich bei der Einzelbetrachtung der Bilder ergeben. Zu diesem Zwecke ist es vor Allem nöthig, die vorhandenen älteren und jüngeren heraldischen Sammelwerke zum Vergleich heranzuziehen; ich habe aber geglaubt, mich hierbei auf die wichtigsten der in Frage kommenden Werke desshalb beschränken zu sollen, weil eine erschöpfende Behandlung dieses Thema ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit liegt und es uns weniger darauf ankommt, festzustellen, worin etwaige Abweichungen im Einzelnen bestehen, als vielmehr in wie weit der betreffende Maler überhaupt als glaubwürdig zu bezeichnen ist. Hierzu genügte meines Erachtens in weitaus den meisten Fällen ein Vergleich mit folgenden älteren Hauptwerken: 1) der eben erwähnten Züricher Wappenrolle, 2) dem Wappenbuche des Konrad Grünenberg von Konstanz (in Farbendruck neu herausgegeben von Dr. R. Graf Stillfried-Alcantara und A. M. Hildebrandt, Görlitz 1875)**), 3) der Schweizer Chronik des Joh. Stumpf, die wir in der grossen Züricher Ausgabe von 1606 citiren, und 4) dem alten verdienstvollen Wappenbuche J. Siebmachers***), dessen neueste Auflage leider

*) Vgl. Nr. 12 auf Tafel I in der von der antiquarischen Gesellschaft in Zürich besorgten Ausgabe, Zürich 1860. Dazu die „Bemerkungen" von A. Weiss, die „Ergänzungen" von Zeller-Werdmüller im Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde XII (1879) S. 812 ff. und A. Seiler's Geschichte der Heraldik (Abth. A des Siebmacher'schen Wappenbuches N. A. Nürnberg 1885—89) S. 536 f.

**) Genaue Inhaltsangabe und Verzeichniss der Ausgaben bei A. Seiler, a. a. O S. 540 ff.

***) Auch darüber s. Seiler a. a. O. S. 548 ff.

nur erst zum Theil benutzt werden konnte. Ausserdem sind regelmässig die Weingartner Liederhandschrift (s. oben), sowie gelegentlich der Codex Balduini in Trier (die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII., herausg. von der Direktion der K. Preussischen Staatsarchive. Text von G. Irmer, Berlin 1881) und Ulrich Richenthal's Conzilium ze Konstanz in dem Augsburger Drucke von 1483 zum Vergleich herangezogen worden.

2) Fol. 7ᵃ. König Konrad der Junge. II. (6)

Konradin mit einem Begleiter auf der Falkenjagd.

Als zweiter staufischer Minnesänger erscheint Konradin in der Mitte des Bildes auf einem Grauschimmel einen Hügel nach rechts hinansprengend. Ein bis auf die Steigbügel reichendes grünes Obergewand, um Halse mit einem breiten Goldstreifen verziert, umhüllt die jugendliche Gestalt. Auf dem bartlosen, von dichtem blonden Gelock umwallten Haupte sitzt die Königskrone. Die Linke hat eben mit kräftigem Schwunge den weissen Falken in die Luft geschleudert und ist ebenso wie die Rechte, welche den auf den Pferdehals geworfenen Zügel zu ergreifen sucht, mit weissledernem Stulphandschuh versehen. Der weisse Falke verfolgt einen nach rechts davon fliegenden kleineren Vogel, dessen braunes Gefieder mit rothen Punkten bedeckt ist (Rebhuhn?). Sattel und Steigbügel sind golden, wie denn auch das Zaumzeug reich mit Gold und Roth verziert erscheint. Satteldecke und Brustzeug roth. Vor und neben dem Rosse sind zwei schwarzgefleckte, roth-weisse Bracken dargestellt, welche lustig zu ihrem Herren emporbellen. Unmittelbar dahinter folgt der Begleiter, unter dem man sich vielleicht Friedrich von Baden, den Unglücksgefährten des letzten Hohenstaufen, zu denken hat, auf einem Roth-Braunen, den er eben mit der unbehandschuhten Rechten kurz parirt und nach rechts herumzureissen im Begriff steht. Auch dieser ist in einen langen aber mehr mantelartig gehaltenen, rothbraunen Rock mit daranhängender grün gefutterter Gogel gekleidet und hält das jugendliche Haupt schräg emporgerichtet zu dem auf dem Handschuh an seiner Linken thronenden Falken mit rothen Fängen und weissem Gefieder. Statt der Krone hält ein weisses Schapel das blonde Gelock zusammen. Auch hier sind Sattel und Zaumzeug reich verziert, Satteldecke, Brust- und Schwanzriemen gelb mit rothem Besatz. Der Fussboden ist durch welligen, nach rechts hin ansteigenden Rasen dargestellt.

Das Wappen des Königssohnes links oben besteht diesmal nur aus dem Schilde, welcher in goldenem Felde ein silbernes, rothumrändertes, schwebendes Hochkreuz mit kleeblattförmigen Enden zeigt*), das durch den Ansatz an seinem unteren Ende als Steckkreuz charakterisirt wird. Obgleich dies keine genaue Darstellung des Jerusalemkreuzes

*) Nicht, wie von der Hagen (Minnesinger IV, 11) angiebt, mit „kleinen Kreuzen an den vier Enden".

ist, weder in der Form (Krückenkreuz von Eckkreuzen bewinkelt) noch in der Tinktur (Gold auf Silber)*), so ist doch wohl kein Zweifel, dass durch das Wappen auf diesen Theil des Hohenstaufen-Erbes besonders hingewiesen werden sollte. Von der Hagen wittert auch hier wieder Portrait-Aehnlichkeit, aber gerade dieses Bild liefert durch den Vergleich der beiden dicht nebeneinander und in gleicher Kopfhaltung gezeichneten Gesichter den deutlichsten Beweis für unsere oben ausgesprochene gegentheilige Auffassung. Die Gesichtslinien sind bei beiden Jünglingen nach demselben allgemeinen Schema entworfen, dieselben Farben bei Beiden für Augen und Haare verwendet.

Die Umrahmung ist dieselbe wie auf dem vorhergehenden Bilde, unter Vertauschung von Roth und Blau.

Die beiden einzig in unserer Handschrift enthaltenen Lieder des Letzten der Hohenstaufen enthalten, wie dies bei der grossen Mehrzahl der folgenden Bilder ebenso der Fall ist, keinen Hinweis auf die oben beschriebene Scene. Jagd, Tournier und Krieg, die Hauptbeschäftigungen des Ritters, boten dem Maler mannigfaltige und überall verwendbare Stoffe zu Bildern, wenn die Lieder dafür versagten oder wenn man, wie meistens, versäumt hatte, in den Liedern danach zu suchen. In Folge dessen werden wir die Kampf- und Jagdbilder einen unverhältnissmässig breiten Raum in unserer Bilderfolge einnehmen sehen.

Im Ganzen ist die Darstellung der Jagdscene im vorliegenden Falle nur zu loben. Die Reiter sitzen gut im Sattel, ihre Bewegungen sind natürliche, wenn auch etwas zu gleichartige. Abgesehen von dem üblichen Missverhältnisse zwischen Ross und Reiter sind auch die Pferde in ihren Bewegungen gut beobachtet wiedergegeben. Hier und da Unrichtigkeiten im Einzelnen, der Gesammteindruck aber ein richtiger. Hervorzuheben ist noch die hier zum ersten Male auftretende „Zeichnung“ der Rosse mittelst lichter Flecken, wie sie in Wirklichkeit jetzt nur selten mehr vorkommen. Offenbar fand jenes Zeitalter besonderen Geschmack hieran, denn nicht nur im weitern Verfolg unserer Handschrift, sondern fast allerwärts begegnen uns in den illuminirten Mss. dieser Zeit die getigerten Apfel-Schimmel, Apfel-Braunen u. dergl. meist in sinnloser Uebertreibung, wie die Karussellpferde zuweilen heute noch bemalt werden. Dass unser Maler, der sich sonst mit den Einzelheiten der Falkenjagd recht vertraut erweist, Jagdtasche, Fessel und Haube, ohne welche man nicht zur Jagd zu reiten pflegte, fortgelassen hat, ist wohl nur auf Flüchtigkeit zurückzuführen, kommt aber in der Folge wiederholt vor.

---

*) Das unbezeichnete Wappen Nr. 122 der Züricher Wappenrolle zeigt richtig ein goldenes Jerusalemkreuz, wie solches auch die Hochmeister des deutschen Ordens im Schilde führten, auf silbernem Grunde. Es ist dies einer der seltenen Fälle, dass Metall auf Metall gelegt vorkommt; s. auch unten Nr. 122.

3) Fol. 8ᵃ. König Tyro von Schotten und Fridebrant sein Sohn. III. (G)

König Tyro von Schottland im Gespräch mit seinem Sohne Fridebrant.

Der Vater erscheint halb von der Seite gesehen links im Bilde auf einer hölzernen Bank sitzend und sich im Gespräch zu dem rechts vor ihm stehenden Sohne wendend. Ein weiter blauer scapulierartig an der Seite aufgeschlitzter Mantel mit Schulterkragen und Pelzfutter umhüllt die ganze Gestalt; das rothe Untergewand tritt nur unten dicht über dem vorgesetzten linken Fusse zu Tage sowie an dem rechten Arme, der aus dem seitlichen Mantelschlitze hervorkommend die Rede mit eindringlichem Gestus begleitet. Die Bewegung der Hände ist hierbei sehr bezeichnend, indem die beiden ersten Finger der rechten Hand sich demonstrirend auf die geöffnete linke Hand legen. Auch die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers und des Kopfes ist charakteristisch für das Alter des Dargestellten, während der Kopf dagegen jugendlich gehalten ist mit wallenden blonden Locken und sich von dem des Sohnes nur durch einen kurzen röthlichen Vollbart unterscheidet. Gleiche Kronen schmücken das Haupt von Vater und Sohn, in der Form identisch mit den Laubkronen der beiden vorhergehenden fürstlichen Dichter. Im Gegensatz zum Vater bietet die Erscheinung des Fridebrant ein Bild vollkommener Ruhe. Mit gespreizten Beinen, in bequemer Stellung dem Vortrage des Vaters lauschend, die Hände auf dem Leibe übereinander gelegt haltend und nachdenklich vor sich hinschauend, steht der Jüngling auf dem gewellten bläulich gefärbten Boden vor uns. Statt des Pelzkragens liegt eine grüne Gugelhaube auf den Schultern. Der weite lange purpurrothe Aermelrock ist ungegürtet und zeigt an den sich umschlagenden unteren Theilen gleichfalls Pelzfutter. Das blaue Unterkleid wird nur ein wenig am Halse und an den Handgelenken, wo es mit goldener Borte besetzt ist, sichtbar. Bei den Füssen fällt auch hier wieder die oben erwähnte eigenthümlich gezierte Formgebung auf, die zu den Eigenthümlichkeiten des Verfertigers der Grundstock-Bilder zu rechnen ist. Der hölzerne, roth und gelb gefärbte Sitz des Königs ist undeutlich dargestellt. Auf der rechten Seite der Figur kommt von vorn gesehen das Ende eines geschweiften Sitzbrettes wie beim Kaiser-Heinrich-Bilde zum Vorschein, auf der linken Seite ist dagegen die Seitenansicht eines Stuhles mit niedriger Rücklehne gezeichnet. Das nur bis zur Mitte des Bildes reichende Podium ist dem oben beschriebenen durchaus entsprechend, aber an der Vorderseite grün gefärbt. Wie die Person des sangeskundigen Königs von Schottland und die seines Sohnes als sagenhafte Erscheinungen des hohen Mittelalters aufzufassen sind*), so ist auch das im oberen Theile unseres Bildes angebrachte Wappen als Phantasiegebilde zu betrachten**).

*) S. von der Hagen Minnesinger IV, 12 f.; E. Wilken, die Ueberreste altdeutscher Dichtungen von Tyrol und Fridebrant, Paderborn 1873 und A. Seitzmann, König Tirol, Winsbecke und Winsbeckin, Halle 1888.

**) Im Tournier von Nantes von Konrad von Würzburg († 1286) und im Reinfried von Braunschweig wird das Wappen des Königs von Schottland ganz abweichend beschrieben; vgl. H. Gr. Hoverden, Versuch einer Heraldik der Minnesinger in der Vierteljahrschrift für Heraldik u. s. w. 1877, Heft 1 S. 39. S. auch A. Weiss, Bemerkungen zur Züricher Wappenrolle S. 4 und A. Seiler a. a. O. S. 187.



Wie gewöhnlich erscheinen auch hier Helm und Schild getrennt. Letzterer gradstehend*), zeigt in goldenem Felde einen Mann in schwarzem Mantel und mit einer langendigen schwarzen Gogel auf dem Kopfe; in der Rechten hält er einen Speer mit rothem Schafte, während die Linke vor dem Leibe auf dem Griffe eines mit goldener Scheide und rothem Tragriemen versehenen Schwertes ruht. Der goldene Topfhelm wird von zwei sich aufreckenden blauen Armen, welche in gelbe Klauen endigen und ein menschliches, mit einem Schapel geziertes blondes Haupt halten, bekrönt.

Die Umrahmung ist dieselbe wie auf dem vorhergehenden Bilde.

Der Vorgang unseres Bildes, abermals ohne Zusammenhang mit den Liedern und allgemeiner Art, ist einfach und würdig zur Darstellung gebracht. Auf die bezeichnende Geste des Königs ist bereits hingewiesen worden. Die Spielbeinstellung des Sohnes werden wir als typisch kennen lernen.

4) Fol. 10ᵃ. König Wenzel von Böhmen. IV. (N I)

König Wenzel inmitten seiner Vasallen thronend.

Der Maler des ersten Nachtrages (N I) beginnt in derselben Weise wie der Maler des Grundstockes, nur dass er seinen Helden nicht allein thronend, sondern inmitten oder vielmehr etwas oberhalb seiner Getreuen darstellt und auch nicht ganz so leblos, sondern mit ausgestreckter Linken, als Reichs-Erzschenk, den Pokal aus den Händen eines rechts unterhalb vor ihm stehenden Vasallen entgegennehmend, während die Rechte ein unförmiges Liliensceptер empor hält. Die Laubkrone ist dieselbe wie auf dem Haupte Kaiser Heinrichs, die Kleidung aber weit reicher gehalten: die Schultern umhüllt ein goldener Brokatkragen, dessen bunte Musterung jetzt nicht mehr deutlich erkennbar ist, da das Gold nur noch einige Farbenspuren bewahrt hat. Das pelzgefutterte Obergewand aus blauem Stoff mit breiten schrägen Silberstreifen ist an der rechten Seite geschlitzt, während der linke Arm bis zum untern Drittel in einem Aermel steckt. Die an den Unterarmen und am untern Fussende hervortretende Tunika zeigt purpurnen Stoff. Die Schuhe sind mit goldenen Schuppen besetzt. Die Form der Füsse ist weniger schmal und natürlicher als die beim Maler des Grundstocks beliebte (s. oben S. 93), die Haltung dieselbe wie auf dem ersten Bilde. Das Gesicht des Königs erscheint jugendlich mit leichtem Bartwuchs und von üppig unter der Krone hervorwallenden blonden Locken umgeben. Der gelbe Holzsessel mit lila Podium und weissem, rothgemustertem Sitzkissen ist vom Zeichner so weit im Bilde heraufgerückt, dass der Kopf des Königs fast an den oberen Bilderrand stösst. Der Raum oben links und rechts daneben wird von den Wappen des Fürsten eingenommen.

*) Die Wappenschilde in der Manesse-Handschrift sind theils gelehnt, theils gerade ohne erkennbares Princip. Bei gelehnten sitzt der Helm, wenn er mit dem Schilde verbunden ist, stets richtig auf dem entsprechenden Obereck des Letzteren.

Das böhmische Wappen links zeigt in rothem Felde einen weissen springenden gekrönten Löwen mit zwei sich scheerenartig kreuzenden Schwanzenden und über dem gelehnten Schilde in Seitenansicht einen goldenen Helm mit rother Decke. Der Helmschmuck besteht aus einem schwarzen Flug, dessen fast geradlinig gezeichnete Saxen mit goldenen Lindblättern belegt sind*). Das zweite Wappen ist das von Mähren: ein roth- und silberquadrirter Adler mit gelben Fängen in blauem, gelbumränderten Schilde, goldener Helm mit rother Decke und dreimal schwarz und gold getheiltem Fluge**). Die Umgebung des Königs bilden vier kleiner gezeichnete Personen, symmetrisch übereinander zu beiden Seiten des Thrones vertheilt. Als Hauptfigur hierbei erscheint der links in Vorderansicht stehende Vasall, welcher einen grünen pelzverbrämten Spitzhut mit flatternden rothen Bändern auf den blonden Locken trägt und in einen silbernen Schuppenpanzer mit purpurnem ärmellosem Waffenrock darüber gekleidet ist. Am goldenen Gürtel hängt ein goldverzierter Dolch; auch der Waffenrock ist mit goldener Borte versehen. Mit der Rechten hält er das in der Scheide mit umgewickeltem Tragriemen steckende Reichsschwert geschultert. Die Linke fasst einen weissen Schwertgurt***), dessen anderes Ende ein vor seinen Füssen seitwärts dem Könige zugewandt knieender Rittersmann mit beiden Händen gepackt hält. Auch dieser ist vollständig in silberne Rüstung gehüllt, so dass nur das nach oben gerichtete Antlitz aus dem Panzer hervorschaut. Der an Hals und den Achseln gleichfalls mit goldener Borte eingefasste Waffenrock ist von grünem Stoff mit rothem Futter und von der Hüftgegend an seitlich doppelt geschlitzt; Sporen roth. Auf der rechten Seite sind in entsprechender Weise zwei blondgelockte jugendliche Vasallen übereinander dargestellt: der obere baarhäuptig in rothem Mantel sowie in gelb und purpur getheiltem Unterkleide, mit beiden Händen einen mächtigen goldenen Kelch haltend, welchen der König-Kurfürst in Hindeutung auf sein Erzschenken-Amt beim Reiche mit der linken Hand am oberen Ende

*) Auf dem in Alwin Schultz's trefflichem Werke: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger (Leipzig 1889 II, 103) abgebildeten Reitersiegel König Ottokars v. J. 1269 fehlen die Lindenblätter, dagegen erscheint die Helmzier in der Züricher Wappenrolle ebenso wie in unserer Handschrift, nur dass die Saxen etwas natürlicher, d. h. geschwungener sind; auch bei Grünenberg und Siebmacher hat der Flügel die natürliche Form; bei Letzterem die Lindenblätter auch auf den Federn; ausserdem bei Beiden die Krone auf dem Helme.

**) Die farbige Reproduktion dieses Blattes am Anfange der oben erwähnten F. X. Kraus'schen Lichtdruck-Ausgabe unserer Handschrift giebt das Silber ungefähr so wieder, wie es jetzt dem Auge erscheint, d. h. in oxydirtem Zustande; in Folge dessen erscheint dort der mährische Adler schwarz und roth quadrirt. Auch beim Gewande des Königs und den Ringelpanzern der Ritter giebt dies Princip zu unrichtigen Eindrücken Veranlassung. In der Züricher Wappenrolle erscheint das Mährische Wappen ebenso wie in unserer Handschrift gezeichnet und tingirt, nur dass dort der Grund grün ist statt blau, und der Adler eine Krone trägt. Grünenberg zeichnet nicht nur die Schildfigur, sondern auch das Helmkleinod roth und weiss quadrirt; die Krone fehlt dort.

***) Nicht „ein Pergament", wie von der Hagen (IV, 18) annimmt, da deutlich oben die beiden Löcher angegeben sind, durch welche die geschlitzten riemenartigen Enden hindurchgesteckt wurden. Es ist somit vielleicht an eine Schwertleite zu denken, die uns in dieser Form freilich noch nicht vorgekommen ist.

in Empfang nimmt, der untere in blau und gelb gewelltem Festkleide mit einer im Nacken hängenden grünen Gogel daran in halb knieender Stellung dem Könige ein goldenes Rund, den Reichsapfel(?)*) emporhaltend. An den Armen kommt das rothe Unterkleid, an den Füssen die goldene Schuppenrüstung zum Vorschein. Der Raum unterhalb des königlichen Sitzes wird symmetrisch zur Mitte von zwei einander gegenüber knieenden Spielmanns-Figuren eingenommen, welche gleichfalls Augen und Hände zu dem thronenden Herrn emporheben. Der bärtige Aeltere rechts in grünem Gewande hat die Geige über dem Rücken hängen, der Jüngere links in quergestreiftem, purpurnem und gelbem Kleide hält seine Klarinette in der Linken empor. Nach einem alten, schon in der griechischen Kunst befolgten und in unserer Handschrift streng durchgeführten Grundsatze sind diese beiden Nebenfiguren ebenfalls kleiner gezeichnet als die Hauptperson und zwar noch wesentlich kleiner als die beschriebenen vier Vasallen.

Die Umrahmung des Bildes unterscheidet sich in Zeichnung und Färbung wesentlich von derjenigen der vorhergehenden Bilder. Die Grundfarbe des Streifens innerhalb rother Umränderung bildet Grün, auf welchem ein gelber Rankenzug, abwechselnd mit dunkelgrünen Eichenblättern und goldenen Eicheln versehen, entlangläuft. Die Ecken werden von einem schwarzen Vierpass auf goldenem Grunde gebildet.

Dass in unserm Sänger nicht Wenzel I., sondern Wenzel II. von Böhmen († 1305) zu erblicken ist, dürfte wohl (s. Bartsch, Deutsche Liederdichter pg. LXIX) jetzt allgemein anerkannt sein. Der Vorgang im Bilde ist wieder ganz allgemeiner Natur und vermag nicht, ein tieferes Interesse zu erwecken. In seiner steifen Auffassung und symmetrischen Vertheilung wirkt die Scene fast heraldisch. Auf technische und stilistische Einzelheiten ist oben bereits hingewiesen worden. Es sei hier nur noch hervorgehoben, wie allein schon in der eigenthümlichen Art der Umrahmung ein untrügliches Zeichen für die Unterscheidung der ältern Bilder von den jüngern gegeben ist, wie ausserdem aber auch die Zeichenweise mancherlei Anhaltspunkte nach dieser Richtung bietet. Während nämlich beispielsweise die Nase bei den Grundstocksbildern (G) stets mit rother Farbe gezeichnet ist, verwendet der Maler des ersten Nachtrags (N I) durchweg einen braunen Ton dazu. Dagegen betont G stets die Mundwinkel durch zwei kurze braune Striche, die wir bei N I vergeblich suchen werden. Auch in der Technik des Farbenauftrags treten bestimmte Unterscheidungsmerkmale hervor. So ist das Gold bei G stets roth-, bei N I stets schwarzumrändert. Am auffälligsten ist aber schliesslich der Unterschied der Farbenscala. Selbst bei flüchtigem Durchblättern wird man bald in Folge der Verschiedenheit der Farbeneindrücke die Grundstocksbilder von den Nachträgen unterscheiden, wie denn auch die weitere Trennung der Letzteren in frühere oder spätere (N I, N II und N III) Einschiebungen keine besonderen Schwierigkeiten macht (s. unten Abth. II).

*) Von der Hagen (IV, 18): „eine goldene Kugel, das Sinnbild des Böhmischen Reiches“.

5) Fol. 11^{b}. Herzog Heinrich von Breslau. V. (N 1)

(Abbildung auf Tafel X.)

Herzog Heinrich in feierlichem Tournier-Aufzuge vor den Damen paradirend.

Der Herzog erscheint tourniermässig gerüstet, aber unbedeckten Hauptes in der rechten Hälfte des Bildes von rechts nach links hin reitend. Ein silberner Maschenpanzer umhüllt die schlanke Gestalt und lässt nur Kopf und Hände frei hervortreten. Der mit Pelz gefütterte Waffenrock ist rautenförmig aus goldenen und blassgrünen Feldern zusammengesetzt, von denen die ersteren den schlesischen schwarzen Adler, die letzteren die gothischen Capitalen O und R in weisser Farbe aufgezeichnet enthalten. Die wallende Pferdedecke ist in derselben Weise verziert und lässt bei der häufigeren Wiederkehr der Feldertheilung und damit auch der Buchstaben das Wort AMOR erkennen. Der Oberkörper des Reiters verschwindet fast ganz unter dem seitlich vor der linken Schulter hängenden Schilde, der auf goldenem Grunde den schwarzen schlesischen Adler mit weissem Brustmonde zeigt*). Die Rechte langt unbehandschuht nach dem Söller empor, um aus der Hand der Schönen, zu der sich auch der Kopf mit steifer Haltung schräg emporwendet, einen mit rothen Rosen verzierten grünen Reifen entgegenzunehmen. Das bartlose Gesicht ist wie gewöhnlich von dichten blonden Locken umrahmt. Die Zügelfaust wird oberhalb des Sattelknopfes sichtbar, ist aber in Folge einer Flüchtigkeit des Malers nicht als mit silbernem Handschuh versehen, sondern bläulich wie das Pelzfutter angetuscht, so dass sie nicht deutlich genug hervortritt. Das linke Bein ist gerade nach vorn gestreckt; der mit rothem Sporen bewehrte linke Fuss tritt fest in den dreieckigen Bügel und hält die Spitze kräftig nach unten gedrückt, eine Eigenthümlichkeit, welche mit unserer heutigen Reitweise in Widerspruch steht, sich aber durchgehends bei den Reiterbildern nicht nur in unserer Handschrift, sondern während des ganzen Mittelalters wiederfindet. Wahrscheinlich ist diese Fusshaltung vom tourniermässigen Ansturme her, bei welchem sie wohl unumgänglich war, auch auf die ruhigeren Gangarten übertragen worden. Der schwarze Krippensattel, dessen ausgeschweifter Hinterbug sich, wie gewöhnlich seit Schluss des XII. Jahrhunderts, hoch über der Sitzfläche erhebt, ist vorn mit einer rothen Polsterung, offenbar zum Schutze der Oberschenkel, versehen. Auch Steigriemen und Steigbügel sind roth. Der kräftige Blau-Schimmel, den der Herzog reitet, erscheint mit einer grossen pelzgefütterten Ueberhangdecke (kovertiure, couverture), deren Verzierung in vorschriftsmässiger Weise

*) Auf dem linken Flügel oben ist ein rothes Band mit flatternden Enden dargestellt, welches offenbar nicht zum Wappen gehört. Es war vielleicht zur Befestigung eines Liebespfandes der Dame oder eines sonstigen Abzeichens am Aeussern des Schildes bestimmt, oder stellt selbst ein solches dar. (Ueber die Beziehungen der Damenspenden und des Minnekleinods zur Heraldik s. Seiler a. a. O. S. 142 ff.). Im Uebrigen stimmt der Schild genau mit dem der Züricher Wappenrolle (Nr. 83) überein. Die rothen Fänge sind bei uns vergessen, oder die Farbe ist vom Gold abgesprungen.

der des oben beschriebenen Wappenrockes genau entspricht. Vor der Brust und unterm Sattel flattern die Theile auseinander und lassen hier wiederum die eigenthümliche Musterung mittelst weisser Kreise erkennen, die wir oben schon als eine Mode-Liebhaberei des Mittelalters bezeichnet haben. Deutlich sind Hufeisen und Nägel mittelst brauner Farbe angegeben. Das Gefolge des Fürsten besteht aus fünf Personen, von denen vier voranreiten, während der fünfte, den wir zunächst betrachten, dicht dahinter auf einem rothen Pferde*) mit weisser Zeichnung sich im Sattel zu dem Beschauer herumdrehend sichtbar wird. Der Rock ist auffällig bunt: die rechte Hälfte grün gefärbt, die linke weiss und lila schräg gestreift. Da der Maler den Zügel vergessen hat, so schwebt die Zügelfaust, ausnahmsweise die Rechte, in entsprechender Haltung frei vor dem Leibe, während die Linke halb erhoben einen kleinen Hammer am rothen Stiele schwingt. An einen Streithammer ist nicht zu denken; wir werden somit in der Person dieses Begleiters vielleicht den Waffenmeister des Herzogs zu erkennen haben. Hierzu passt auch die sonderbare blaue Mütze auf dem jugendlichen Lockenhaupt, deren oberes Ende umgeklappt ist, während die rothen Bindebänder frei nach hinten flattern. Die Beine des Reiters sowie der grösste Theil des Pferdekörpers verschwinden hinter der Hauptfigur; oben schauen nur Theile des seitwärts nach vorn gedrehten Pferdekopfes, unten nur drei rothe Beine hervor. Dem Herzoge zunächst voranreitend und sich im Sattel nach ihm umdrehend, erscheinen zwei jugendliche Gestalten, die eine mehr im Vordergrund unten, die andere etwas dahinter, also entsprechend in die Höhe gerückt. Beide garzûne sind baarhäuptig, der vordere auf gelbem**), der hintere auf graublauem Rosse, ersterer die wuchtige Rennlanze mit Krönlein und silberner Brechscheibe, letzterer auf einer gelben Stange den goldenen Tournierhelm tragend. Dieser ist mit einer blauen Helmdecke und einem halbkreisförmigen Schirmbrett, einer sogen. Scheibe verziert, welche rings mit Pfauenfedern besteckt auf goldenem Grunde den schwarzen schlesischen Adler zeigt. Die Kleidung beider besteht aus einem schmucklosen lila resp. rothen Rocke, das Beinkleid des Vordern ist von rother Farbe. Statt der Schuhe ist eine Art Sandale mit kreuzweis gelegten Riemen und umgeschnalltem weissem Sporen dargestellt. Sind diese drei Reiter im Vergleich zu der Hauptfigur bereits wesentlich kleiner gezeichnet (vgl. oben S. 102), so ist dies bei den beiden links an der Spitze des Zuges reitenden Spielleuten noch mehr der Fall. Der Untere von Beiden in gelb und lila getheiltem Gewande mit grüner Gugel und in grünen Hosen, stösst lustig in das Horn, das er mit beiden Händen empor hält. Sein Kamerad auf einem hellblauen Pferde kommt dicht darüber, aber etwas grösser gezeichnet zum Vorschein, mit zwei Schlägeln auf eine in Brusthöhe befestigte Trommel schlagend. Dadurch, dass auch diese beiden Figuren sich beim Reiten ganz nach hinten zu dem Herzoge herumdrehen, wird Letzterer als Mittelpunkt nochmals

*) Auf unserm Buntdruck (Taf. X) ist die Farbe dieses rothen Pferdes etwas zu dunkel ausgefallen. Immerhin ist sie auch im Original als eine ganz willkürliche und unnatürliche zu bezeichnen.

**) Auch diese Farbe ist etwas zu wenig licht auf unserer Tafel X ausgefallen.

besonders hervorgehoben. Die Vordertheile der Pferde werden vom Bildrande weggeschnitten. Unten im Vordergrunde vor den Pferdehufen sehen wir schliesslich noch zwei kleine bunt gekleidete Gestalten, lebhaft gestikulirend einander gegenüber gestellt. Der Linksseitige mit rother Gugel auf dem Kopfe, in blau und lila getheiltem Rock und in Beinkleidern, von denen das linke blau, das rechte roth gefärbt ist, der Andere baarhäuptig mit dreifarbigem mi-parti gelb, lila und weiss getheiltem Kleide und grünen Hosen; beide ohne Schuhe. Wir haben in ihnen fahrende Leute (krier, krôgierer) zu erblicken, welche bei Tournieren und sonstigen Festlichkeiten sich einzustellen pflegten und bei den Aufzügen der Ritter nebenherlaufend den Namen und das Lob derselben laut verkündeten. So ist auch der Eine mit weitgeöffnetem Munde auf unserem Bilde zur Darstellung gebracht. Der vorbeschriebene Reiterzug bewegt sich an einer Baulichkeit vorbei, welche in ihrem unteren Theile gar nicht und oben nur durch eine sonderbarerweise lila gefärbte Zinnenmauer angedeutet ist; darüber erhebt sich eine von fünf dünnen rothen Säulchen mit goldenen Knäufen getragene und in Kleeblattbogen sich öffnende Arkade oder Gallerie. Diese ist abwechselnd roth und lila gefärbt und in den Zwickeln mit Maasswerk-Rosetten verziert. In den vier Bogenöffnungen erscheinen in Vorderansicht vier Damen als Zuschauerinnen des Zuges, nur mit dem Oberkörper über den Zinnenkranz hervorragend. Die Zweite von links her lehnt sich etwas seitwärts gewendet über die Zinne hervor und reicht dem vorbeiziehenden Helden den Kranz hinab, während ihre Nachbarin rechts mit ausgestrecktem rechtem Arm und Zeigefinger auf die Spende hindeutet. Die Handbewegungen der beiden Damen links und rechts verrathen lebhafte Theilnahme. Die Tracht besteht gleichmässig bei allen vier Schönen aus einem schmucklosen einfarbigen Aermelgewande, bei der ersten und dritten, von links her gerechnet, purpurn, bei der zweiten grün und bei der vierten roth getuscht; die Letzte trägt noch als Schmuck eine goldene Broche. Ganz abweichend sind dagegen Kopfputz und Haartracht behandelt. Das blonde Haar der ersten Dame verschwindet fast ganz unter einer sonderbaren rothen Haube, welche mit weissen Kreuzlagen überstrickt, beiderseitig neben den Schläfen weitabstehende hörnerartige Wulste bildet. Im Gegensatz hierzu zeigen die drei übrigen Frauen die Lockenfülle in völliger Freiheit wellenförmig auf Schultern und Rücken niederwallend, und nur bei der Zweiten und Vierten von einem schmalen Schapel um die Stirn herum gehalten. Die Dritte zeigt die Form der Kopfbedeckung, die man als **gebende** zu bezeichnen pflegte und deren einer Theil (**die rise**) aus einem vom Scheitel aus unter dem Kinn herumlaufenden schmalen Tuche bestand, während ein zweites damit nicht zusammenhängendes Stück (**der wimpel**) in der Art des Schapel, aber breit und meist aus einem oben rund ausgezackten steifen Stück Leinen bestehend, horizontal den Kopf umschloss*).

*) Dass dieser Haarputz allein den verheiratheten Frauen zukam, wie A. Schultz (das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig 1889, I, 238) annehmen möchte, scheint mir aus der von ihm angeführten Stelle des Titurel nicht überzeugend erwiesen.

Die Umrahmung des Bildes ist der des letztbeschriebenen sehr ähnlich, nur dass der Grund wesentlich lichter, die Ranken grün statt gelb, kürzer und dichter, sowie dass statt der Blätter und Eicheln rothe fünfblätterige Blumen mit goldnen Kelchen angebracht sind. Auch ist die Umränderung nicht roth, sondern schwarz.

Dass beide Bilder von derselben Hand (N I) herrühren, ist leicht zu erkennen; Zeichnung und Farbengebung stimmen durchaus überein.

Ueber die Person des fürstlichen Minnesängers herrscht kein Zweifel. Es ist Heinrich IV. von Breslau, der 1290 gestorben ist und dessen Grabmal in der von ihm gestifteten Collegiatkirche zum heiligen Kreuz in Breslau zu den schönsten und ältesten aus frühgothischer Zeit gehört. Ein Zusammenhang irgend welcher Art zwischen dem realistischen, bemalten Thonbilde dieses Denkmals und unserer conventionellen Darstellung des Fürsten ist nicht vorhanden, ebensowenig wie zwischen dem Vorgange im Bilde und den nachfolgenden Gedichten.

Die vorliegende Darstellung ist in Anordnung und Ausführung eine der besten in der Folge des jüngeren Meisters (N I); besonders die Hauptfigur erscheint sorgfältig durchgeführt, auch der stramme Marsch des Thieres gut wiedergegeben. Störend wirkt in der unteren Partie des Bildes das bunte Gewimmel der Pferdefüsse. Da dem Maler perspektivische Abstimmung unbekannt war, so erscheinen alle die 17 verschiedenfarbigen Pferdebeine, die man zu sehen bekommt, wie in einer Fläche nebeneinander, und es bedarf erst genaueren Studiums, um sich in diesem Gewirr zurecht und zu den Beinen das zugehörige Thier herauszufinden. Wir werden übrigens im weiteren Verlauf unserer Beschreibungen sehen, dass diese Vorliebe für bunte unnatürliche Farben der Pferde für den Urheber des ersten Nachtrages (N I) besonders charakteristisch ist. Recht lebhaft und natürlich sind die beiden kleinen Krier unten im Bilde gerathen. Die unnatürliche Buntheit des Architektonischen geht parallel mit der der Pferde. Schön und bunt erscheinen dem mittelalterlichen Maler fast ebenso identisch wie gut und schön.

Man kann zweifelhaft sein, ob unsere Darstellung den Aufzug vor oder nach einem Tournier darstellen, die Spendung des Kranzes also einen Tournierdank nach erfochtenem Siege oder eine Liebesgabe vor dem Kampfe bedeuten soll. Die Darstellung selbst giebt keinen bestimmten Anhalt, da das Fehlen einer Andeutung der Spuren des Kampfes nicht als Merkmal zu betrachten ist. Ein derartiger Realismus ist unserm Künstler unbekannt. Das Krönlein an dem Lanzenende und der reiche Aufputz deuten jedenfalls darauf hin, dass es sich um unblutiges Waffenspiel handelt oder gehandelt hat.

6) Fol. 13ª. Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile. VI. (N I)

Der Markgraf mit einer Dame beim Schachzabel.

In halber Bildhöhe auf einem rothen, mit durchbrochenen Vierpässen verzierten Podium sehen wir eine Sitzbank quer durch das ganze Bild gehend, im unteren Theile

gelb gestrichen und ebenfalls mit Vierpässen versehen, im oberen Theile blau. Auf dem nach beiden Enden zu ausgeschweiften Sitzbrette liegt, wie üblich, ein weisses Kissen, welches auf der rechten Seite, wo die Dame sitzt, mit rothen, auf der Seite des Herrn mit graugrünen Kreuzlagen verziert erscheint. Zwischen den beiden Spielenden auf demselben Kissen das Schachbrett. Theils aus Mangel an perspektivischem Gefühl, vielleicht aber auch von dem Bestreben geleitet, den Stand des Spieles dem Beschauer deutlich vorzuführen, hat der Zeichner das Brett fast in senkrechter Lage, d. i. in geometrischem Sinne heraufgeklappt zur Darstellung gebracht; die Felder sind schwarz und gelb innerhalb einer rothen Umrahmung des Ganzen angelegt. Das Spiel neigt sich dem Ende zu, nur wenige Figuren stehen noch auf dem Brette. Der Markgraf sitzt dem Beschauer entgegen mit seitlich dem Spiele zugedrehtem und etwas vorgeneigtem Oberkörper da und hält in der Linken, welche auf dem Knie aufruht, eine eben genommene Figur des Gegners (einen Thurm?), während die Rechte halb erhoben, mit dem Zeigefinger auf die Mitspielerin hindeutet. Der Kopf des Sängers ist leicht geneigt, das Antlitz jugendlich, bartlos, der Blick auf das Spiel gerichtet. Auf den Locken sitzt eine Mütze von Pelzwerk mit rothem Bunde, dessen Enden nur kurz seitlich nach hinten überfallen. Die Kleidung besteht aus einem grünen, pelzgefütterten Rock und einem diesen bis auf die Arme völlig bedeckenden rothen, ärmellosen Ueberwurfe mit gelben Randborten am Halse und Aermelausschnitt. Von den Beinen schaut nur der unterste Theil dicht über dem Knöchel, gleichfalls grün bekleidet, unter dem Ueberwurf hervor, die Füsse stecken wie beim Könige von Böhmen in goldgeschuppten Schuhen. Die Partnerin, unter welcher schwerlich die Ehefrau des Markgrafen, Heilwig von Holstein, gemeint ist, erscheint in derselben Weise in Vorderansicht, aber etwas mehr aufgerichtet in einem pelzgefütterten purpurnen Hauskleide, dessen Aermel nur bis zur Mitte des Unterarmes reichen und dort den rothen Rock hervortreten lassen. Mit der Linken hält sie eine gelbe Schachfigur (Läufer?), die sie genommen hat, in halber Höhe vor sich, die Rechte ist vorgestreckt wie im Begriff, einen Zug auf dem Brette zu thun. Das seitlich geneigte jugendliche Haupt wird von einem gelbgefütterten weissen Kopftuche mit rothem Saume bedeckt, welches das blonde Haar nur an den Schläfen hervortreten lässt und in breiten Falten auf die Schulter niederfällt. In auffällig plumper Form tritt der schwarze Schuh unter dem Kleide hervor. Unterhalb der Bank und mit den Köpfen bis auf die Vorderfläche des Podiums emporreichend, erscheinen auf welligem grünem Boden stehend vier Spielleute, in üblicher Weise (s. oben S. 102) wesentlich kleiner gezeichnet als die Hauptfiguren. Die beiden zuäusserst links Stehenden, seitlich der Mitte zu gewandt und Kopf und Blick zur Dame rechts erhebend, stehen im Begriff, in mächtige goldene Trompeten zu stossen, welche sie, der eine mit einer, der andere mit zwei Händen, vor dem Munde schräg empor halten. Beide sind gleichmässig in gelbe Röcke mit rothen Querstreifen und in rothe Beinkleider mit schwarzen Schuhen gekleidet. An den Trompeten sind Behänge angebracht, welche den

rothen Brandenburgischen Adler in silbernem Felde zeigen. In der Mitte des Bildes, dem Beschauer zugewendet stehend, folgt der Dritte als Trommelschläger in grünem Rocke mit lila Gogel, in schwarzen Beinkleidern und Schuhen, während der vierte zuäusserst rechts in derselben Stellung angebrachte Spielmann, der den Dudelsack bläst, in einem schräg gestreiften Rocke von lila und blauer Farbe mit einer gelben Gogel auf dem Kopf und in rothen Beinkleidern erscheint. Der Bauch des Instrumentes ist gelb, Mundstück und Schallröhre sind vergoldet. Der Raum oberhalb der beiden Hauptfiguren wird wie so häufig vom Wappen des betreffenden Sängers eingenommen. Auf der rechten Seite der aufrechte Schild, welcher den rothen Brandenburgischen Adler mit gelben Kleestängeln und schwarzen Fängen in silbernem Felde aufweist, davon getrennt in Seitenansicht links der goldene Topfhelm mit rother, weit nach hinten wallender Decke und einer Helmzier wie beim Könige Wenzel von Böhmen, nur dass hier noch eine sonderbare einzelne schwarze Linie, oben an den Enden federartig breit auslaufend, in schmalem Abstand unten an dem Kamm und den Endfedern herumgeführt ist*).

Die Umrahmung bildet zwischen rothen Randlinien ein blauer Streifen, auf welchem in gleichen Abständen von ungef. 40 mm goldene Sterne eingezeichnet sind. Die Ecken sind wie bei den vorhergehenden Bildern durch schwarze Vierpässe auf Goldgrund gebildet.

Der Gegenstand unseres Bildes ist, wie der der vorhergehenden Bilder, ohne Bezug auf den darauf folgenden Text der Lieder gewählt. Der Maler mochte wohl nicht eben viel von den Kämpfen des streitbaren Brandenburgers (Otto IV. 1266—1309) gehört haben, und so stellt er uns den Mann, der Kirchenbann und Reichsacht muthig hatte über sich ergehen lassen, friedfertig bei Spiel und Musik daheim hausend dar. Ob in jener Zeit Musikbegleitung, die wir heute wohl als störend empfinden würden, allgemein beim Schachspiel beliebt war, ist meines Wissens nicht überliefert. Die Darstellung ist in ihrer einfachen Weise anziehend. und lieblich. Man muss sich dabei nur die Spielleute nicht unten, sondern vor dem fürstlichen Paare stehend vorstellen, ähnlich wie auf dem vierten Bilde die Umgebung des Königs von Böhmen.

Das Blatt, auf welchem sich dieses Bild befindet, ist ebenso wie das vorangehende mittelst rother Seidenfaden in sauberster Weise an einen Falz angenäht. Wie ich an anderer Stelle nachweisen werde, ist diese Anfügung nicht erst in später Zeit, sondern gleich bei Zusammenstellung bezw. ersten Neuordnung der Handschrift vorgenommen worden.

---

*) Diese Eigenthümlichkeit findet sich weder in der Züricher Wappenrolle (Nr. 42), noch im Grünenberg oder Siebmacher. Die Krone fehlt wiederum in unserer Handschrift, diesmal aber auch in der Züricher Wappenrolle (s. oben S. 101 Anmkg.**). Dagegen sind in letzterer blaue Fänge und Flügel ohne Kleestängel dargestellt. Vgl. auch das Siegel bei Seiler a. a. O. S. 250.

7) Fol. 14b. Markgraf Heinrich von Meissen. VII. (X I)

Der Markgraf mit zwei Begleitern auf der Reiherbeize.

Der Minnesänger erscheint mit einem Begleiter in der linken Hälfte des Bildes nach rechts hin im Schritt vorreitend und das jugendliche Antlitz nach oben wendend, wo in der Luft seine Falken auf Reiher stossend sichtbar werden. Auf dem lockigen Haar sitzt eine hohe, goldene, mit Pfauenfedern besteckte und mit umgeklapptem Pelzrande verzierte Mütze, von welcher rothe Bindebänder frei nach hinten flattern. Der pelzgefütterte grüne Jagdrock lässt vom Knie abwärts das lila Beinkleid frei, während der Fuss im üblichen schwarzen Schuh mit umgeschnalltem weissem Sporen steckt. Ueber dem Rocke trägt der Markgraf einen eigenthümlichen kurzen, skapulierartigen rothen Ueberwurf mit Pelzfutter, welcher in Verbindung mit der bunten Kopfbedeckung der ganzen Erscheinung etwas stutzerhaftes verleiht*). Die Linke ist hoch erhoben und deutet nach oben, die Rechte hält die Zügel, die ebenso wie Zaum, Sattelzeug und Bügel vergoldet sind; nur der breite Steigriemen ist roth. Die Farbe des Pferdes ist graublau mit weisser Zeichnung in bekannter Weise. Merkwürdig, dass alle Conturen des Thieres kräftig in rothbrauner Farbe nachgezogen sind. Der Begleiter links dahinter reitet auf einem fast ganz verdeckten feuerrothen Pferde, unbedeckten Hauptes in einem lila und orangegelb getheilten Rocke einher. Die Linke hält die Zügel, die Rechte schwingt über dem gleichfalls nach oben gerichteten Kopfe das an einer Schnur befestigte „Federspiel“ [nicht eine Gerte mit Federn an der Spitze (v. d. Hagen)], welches zur Lockung des Vogels dient**). Der Oberkörper ist zu dem Beschauer herumgewendet, die Zügelfaust erscheint mitten vor dem Leibe. Vor dem fürstlichen Reiter nach rechts fällt das grüne Terrain etwas ab. Hier ist in wesentlich kleinerer Abmessung ein Knappe dargestellt, der vom Pferde gestiegen ist und dem Beschauer zugewendet mit der Rechten auf den am Boden stattfindenden Kampf eines Falken mit einem Reiher hinweist. Das mit blauer Gogel bedeckte Haupt ist aufwärts zum Herrn gerichtet, ein um die Hüfte gegürteter, im untern Theile lila und orange, im obern nur lila gefärbter Rock umhüllt den Körper bis zu den Knieen, von wo ab die Beinkleider, das linke roth, das rechte weiss mit schrägen schwarzen Kreuzstrichen hervortreten. Der Sporen am linken schwarzen Schuh ist roth. Im linken Armgelenk hängt der Zügel, welcher ebenso wie das übrige Pferdegeschirr weiss getuscht ist; ausserdem ist um den Unterarm ein gelber Riemen geschlungen, an welchem ein Federspiel, wie das vorbeschriebene, herabhängt. Auffälligerweise fehlt bei den drei Jägern durchweg der in Wirklichkeit unentbehrliche linke Handschuh, auf welchem der Falke getragen

*) H. Weiss (Costümkunde 1864 S. 561) will darin das „pirsgewant“ der Helden des Nibelungenliedes und des Parsifal erblicken.

**) Vgl. die Abbildung auf S. 215 in P. Lacroix's Mœurs, Usages et Costumes au Moyen-Âge etc., Paris 1871. Auf unserem Bilde ist deutlich das rothe Stück Fleisch zu sehen, welches zwischen den beiden schwarzen Fittichen als Lockmittel für den Falken angebracht zu werden pflegte.

wurde. Das Ross, ganz von der Seite gesehen, ist von gelber Farbe mit weissen Tupfen; grell hebt sich der zinnoberrothe Sattel davon ab. Die erwähnten beiden Thiere unten sind in lebhaftem Kampfe begriffen: der Reiher, rückwärts am Boden liegend, bohrt dem auf ihm hockenden Falken den langen Schnabel tief in die Brust, so dass das Blut herumspritzt. Hier wie auch rechts oben in der Luft, wo drei Falken sich mit ebensoviel Reihern umhertummeln, sind die Falken hellbraun, die Reiher graublau getuscht (auf dem 23. Bilde erschienen sie dagegen weiss mit rothen Fängen) und im Ganzen nicht ohne Naturbeobachtung gezeichnet. Besonders der zuäusserst oben in der rechten Bildecke vor seinem Verfolger enteilende Vogel ist in seiner langgestreckten Haltung recht naturgetreu wiedergegeben; weniger der Reiher darunter, in dessen Rücken der Falke eben die Fänge einschlägt, und am wenigsten die beiden in der Mitte des Bildes frei fliegenden Vögel in schräger Aufsicht.

Das Wappen des fürstlichen Sängers nimmt die linke obere Ecke ein und zeigt über dem gelehnten goldenen Schilde mit einem rechtshin springenden schwarzen Löwen darin den silbernen Topfhelm mit rother Decke und einer Zimier, welche aus einem Pfauenfederbusch besteht, dessen goldene Hülse mit drei silbernen, nach den Enden beiderseitig kolbenförmig anwachsenden wagrechten Balken oder Scheiben versehen ist.

Die Umrahmung ist ganz in der Art wie auf Nr. 4 und 5, nur in andern Farben gehalten: ein braunrother Streifen schwarz umrändert mit darauf liegendem weissem Rankenwerk, welches abwechselnd grüne Blätter und goldene Eicheln trägt.

Der Dargestellte ist, wie schon von der Hagen richtig annahm, Heinrich III., der Erlauchte († 1288), von Meissen*), der nicht nur wegen seines ritterlichen Wesens, sondern auch wegen seiner Dichtungen und Compositionen in deutschen Ländern weit berühmt war. Das obige Wappen unterscheidet sich nur bezüglich des Helmkleinods von dem Wappen des Markgrafen, wie es Konrad von Würzburg im Turnei von Nantheiz beschreibt. Dort zeigt der Helm nämlich nur e i n e silberne Scheibe um die mit Gold bewundene Stange herumgesteckt, während die Züricher Wappenrolle, abgesehen von der Verschiedenheit einiger Tinkturen und von der Krone auf dem Haupte des Löwen, dieselbe Darstellung, also auch drei silberne Scheiben zeigt. Grünenberg, Siebmacher und Andere (z. B. Virgil Solis) geben eine völlig abweichende Zimier an. Vergleichen wir unser Bild mit der oben beschriebenen Darstellung desselben Inhalts (Nr. 2), so tritt die Minderwerthigkeit des jüngeren Bildes besonders bei einem Vergleich der Pferdeformen unzweifelhaft zu Tage. Wie steif und hölzern sind nicht die drei Rosse diesmal gezeichnet, richtige „Karussellpferde“ gegenüber der Lebhaftigkeit der Pferde auf dem Bilde Konradins. Dagegen ist das Verhältniss von Ross und Reiter hier ein günstigeres und natürlicheres. Auf Verschiedenheiten in der Darstellung der übrigen Thiere ist in der vorstehenden Beschreibung bereits

*) Vgl. die Literaturangaben bei K. Zangemeister, die Wappen, Helmzierden und Standarten der Grossen Heidelberger Liederhandschrift, Görlitz und Heidelberg 1892, S. 2 zu Nr. 1 auf Tafel IV.

hingewiesen worden. Ueber die Zugehörigkeit dieses Bildes zu der jüngern Folge (N I) kann kein Zweifel obwalten. Abgesehen von den allgemeinen Unterscheidungsmerkmalen (s. oben S. 102) vergleiche man z. B. das kleine gelbe Pferd rechts mit dem entsprechenden auf dem Bilde des Herzogs von Breslau. Auch dort die braunrothe Umränderung des Blauschimmels u. dergl. m.

8) Fol. 17ᵃ. Der Herzog von Anhalt. VIII. (6)

(Abbildung auf Tafel XI.)

Der Askanier Herzog Heinrich I. siegreich im Buhurt mit zwei Gefährten die Gegner niederwerfend.

Die Darstellung der drei Kämpferpaare zu Pferde, die wir auf dem vorliegenden Bilde erblicken, erscheint innerhalb des im Verhältnisse zu dem gewählten Maasstabe äusserst beschränkten Raumes auf den ersten Blick völlig unklar und verworren. Bald aber lösen sich dem Beschauer die drei Gruppen auseinander, und man erkennt, dass die drei Reiter der siegenden Partei mit dem Herzoge in der Mitte hinter einander her von links nach rechts hin reitend in der hintern Linie erscheinen, während die Unterliegenden die vorderste Reihe einnehmen und, mit Ausnahme des Aeussersten rechts, in entgegengesetzter Richtung das Bild durchqueren. Den Mittelpunkt bildet die Hauptfigur, der Herzog, welcher, sich im Sattel herumwendend, den schon halb vorbeigestürmten Gegner mit dem linken Arme von hinten um den Hals gepackt hat, indem er gleichzeitig mit der Rechten das Schwert zum Hiebe hoch emporschwingt. Die Lage des Gegners ist eine verzweifelte. Im nächsten Augenblick saust das mächtige Schwert des Herzogs auf ihn nieder, und hintenüber gerissen stürzt er zu Boden. Schon ist sein Schwert der herabhängenden Rechten entfallen; die Linke hat eben noch unwillkürlich den Kopf des Pferdes, um es am Weiterstürmen zu verhindern, mit Gewalt herumgerissen, so dass die Stirn vollständig rückwärts gerichtet ist. Hierbei ist leider der linke Zügel falsch dargestellt worden. Statt nämlich straff um den Hals herum und nach hinten, erscheint er lose herabhängend und vorn herum geführt. Der Vorgang wird dadurch für den ersten Blick unverständlich. Derselbe Fehler ist dem Künstler bei dem rothen Zügelpaar des gegnerischen Pferdes passirt. Der Herzog hat die Zügel fahren lassen, um den Gegner packen und vom Pferde reissen zu können, während das Pferd den Kopf von selbst nach vorn herum wendet. Der linke Zügel müsste somit auch hier hinter der Nase hervorkommen, statt dessen geht er unter dem Maule vorn herum nach der rechten Seite. Es ist, wie wenn der Maler die geschilderten Vorgänge gar nicht verstanden hätte, denn die dargestellten Zügellagen sind bei der gewählten Kopfhaltung ganz unmöglich; da aber nicht anzunehmen ist, dass zwei Personen thätig gewesen seien, dass also der Eine etwa nur die Zeichnungen des Andern flüchtig mit Farben versehen hätte, so liegt der Gedanke an ein ungenau copirtes Vorbild nahe (s. unten S. 117). Die Kleidung beider Ritter ist die übliche: über dem Ringelpanzer ein

reich verzierter Wappenrock, beim Anhalter blau mit kleinen weissen Ringen, aufgesticktem Wappen oben und unterhalb des Schwertgurtes und mit gelbem Futter, beim Gegner roth mit grossen grünen, weiss umränderten Rosetten. Das Haupt des Siegers umschliesst der mächtige goldene Topfhelm, dessen Zimier aus zwei sich kreuzenden, unten roth und weiss bewundenen Stangen mit Pfauenfederbüscheln besteht; der Helm des Gegners, welcher über dem silbernen Topfe einen goldenen Hut als Zier (s. Seiler a. a. O. S. 123 f.) erkennen lässt, liegt am Boden, so dass der Kopf nur von der Harnischkappe (hersenier) umhüllt sichtbar wird. Das Gesicht schaut frei daraus hervor, wird aber im unteren Theile vom Arme des Siegers, der den Hals umklammert hält, verdeckt. Der Herzog von Anhalt ist ausserdem durch die beiden erwähnten Wappenschilder vor Brust und Leib ausgezeichnet; diese zeigen im gespaltenen Schilde rechts einen halben weissen Adler in rothem Felde, links sechsmal gelbe und schwarze Theilung*). Der Gegner des Herzogs und die beiden anderen Kämpferpaare entbehren einer ähnlichen Kennzeichnung. Der Fuchs des Siegers wie der Rappe des Unterliegenden sind in weite flatternde Tournierdecken gekleidet, welche der Sitte gemäss in Farbe und Musterung den Wappenröcken ihrer Herren durchaus entsprechen. Leider wird durch diese Uebereinstimmung für den Beschauer die Trennung von Ross und Reiter noch mehr erschwert. Bei dem Kämpferpaare links vor der vorbeschriebenen Gruppe ist gleichfalls ein höchst kritischer Moment für den Unterliegenden zur Darstellung gebracht. Die Rosse sind aneinander geprallt; der nach links hin reitende Anhänger des Herzogs, dessen goldener Topfhelm einen Flug von sieben schwarzen Hahnenfedern mit rothen Endtupfen als Zier aufweist, hält den Gegner mit der Linken vornüber auf den Pferdehals niedergedrückt, während die Rechte hoch über dem Haupte zu einem wuchtigen Schwerthiebe über den Rücken hinüber ausholt. Der Besiegte klammert sich widerstandslos mit den Armen um den Hals seines Rosses; der Helm ist vom Haupte gefallen und liegt auf dem grünen Rasen im Vordergrunde. Als Zimier zeigt dieser einen blau und gelb quer gestreiften Schwanenhals mit rothem Schnabel. Wappenrock und Zierdecke sind aus weissen und purpurnen Rauten zusammengesetzt, während der Gegner, soweit überhaupt ersichtlich, gelbe Farben führt. Von dem Rappen des vorderen Reiters schneidet der Bildrand das Hintertheil ganz weg, während vom Rappen des Siegers wenig mehr als der erhobene Kopf mit einem rothen Kopfstück bekleidet und mit weissem Riemenzeug darüber sichtbar wird. Um die Buntheit zu vervollständigen, sind Sattel und Bügel des vorderen Reiters

*) Von der Hagen hat bereits auf die fehlerhafte Vertauschung der beiden Farben in der rechten Schildhälfte hingewiesen; die linke Seite, deren Farben richtig sind, erscheint in der Regel zehnmal getheilt und später mit einem schrägrechten Rautenkranze belegt. Die abgebildete Helmzier steht in Uebereinstimmung sowohl mit der Beschreibung der äussern Ausstattung unseres Herzogs im Tournier von Nantes und im Schwanenritter des Konrad von Würzburg, als auch mit den bei Seiler (a. a. O. S. 118 u. S. 259) und in E. von Frankenberg's Anhaltischen Fürstenbildnissen (Dessau o. J.) wiedergegebenen alten Siegeln.

gelb, Kopfriemen roth und Sporen schwarz getuscht. Die entsprechende Kämpfergruppe rechts zeigt ebenfalls, wie wir annehmen (s. unten), den Parteigänger des Anhalters als Sieger. Dieser hat den nach links hin seinen beiden Gefährten zu Hilfe reitenden Gegner von hinten her überholt und mit dem linken Arm um den Hals gepackt, offenbar in der Absicht, ihm den silbernen, zierlosen Topfhelm vom Haupte zu reissen; zugleich hämmert er mit der Rechten mittelst des wuchtigen vergoldeten Schwertknaufes auf die obere Helmschale los. Wie der Besiegte in der vorigen Gruppe, so beugt auch dieser sich weit vornüber auf den Hals seines Fuchses. Der unförmige goldene Topfhelm des Siegers ist ähnlich wie der des letztbeschriebenen Gefährten mit einem Busche von acht schwarzen Hahnenfedern mit rothen Tupfen an den Enden geziert; Wappenrock und Rossdecke sind gelb, werden aber nur wenig sichtbar, da Ross und Reiter bis auf den Kopf des ersteren und den Rücken des letzteren von der vorderen Figur verdeckt werden. Diese erscheint wie alle übrigen Streiter ganz in Eisen gehüllt. Wappenrock und Kuvertüre sind blau und weiss gestreift, Kopfzeug schwarz, Bügel und Sporen roth. Während unten der wilde Kampf tobt, erscheinen im oberen Theile des Bildes über einer gelben Zinnenmauer mit dem Oberkörper hervorragend vier Damen als Zuschauerinnen, zu je zwei einander zugekehrt und die Vorgänge unten in lebhaftester Weise verfolgend. Nur Eine, die äusserste links, weist mit der Linken herab, aber nicht auf den Herzog, wie man erwarten könnte, sondern auf die gerade unter ihr kämpfende Gruppe, die Uebrigen agiren in ziemlich gleichmässiger, aufgeregter Weise mit den Händen. In Kleidung und Haartracht sind die Damen übereinstimmend wie auf dem Bilde Heinrichs von Breslau behandelt. Die Kleider sind, von links nach rechts betrachtet, blau, purpur, roth und grün sowie am Halse jedesmal mit einer breiten goldenen Borte verziert; das Haar wallt bei allen übereinstimmend in blonden Locken hernieder, bei der ersten und dritten von einem weissen Gebende mit steifem gezacktem Stirnrunde, bei der zweiten und vierten von einem goldenen Schapel zusammengehalten.

Die Randverzierung ist dieselbe wie auf den ersten drei Bildern.

Es herrscht kein Zweifel, dass mit unserm Minnesänger eine der edelsten Gestalten des askanischen Fürstenhauses, Graf Heinrich I. († 1251 oder 1252) gemeint ist, dessen Vater, Graf Bernhard, das Herzogthum Sachsen erworben und desshalb als der erste den Herzogstitel und neben dem halben Brandenburgischen Adler die Ballenstedter Querbalken im Wappen geführt hatte *).

Dass wir in der vorliegenden Darstellung eine Tournierscene vor uns haben, wird sowohl durch die Anwesenheit der Frauen als Zuschauerinnen, als auch durch die Zimiere auf den Helmen, die man in der Feldschlacht abzulegen pflegte **), unzweifel-

*) Daher auch die Beischrift „Sahsen" zu Nr. 19 der Züricher Rolle.

**) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1865, XII, S. 4 ff., und W. Böheim, Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890, S. 31, sowie unten zu Nr. 22.

haft bewiesen. Die Speere sind bereits gebrochen, und beiderseits hat man eben zu den Schwertern gegriffen, um den Streit zum Austrage zu bringen; man kämpfte dabei mit stumpfer Schneide und suchte einander zu entwaffnen oder vom Rosse zu reissen. Die wilde Lust, mit welcher der Herzog und seine Begleiter auf die wehrlos gemachten Gegner drein schlagen, ruft freilich eher den Gedanken an einen Kampf auf Tod und Leben, als an einen Buhurt in Gegenwart holder Frauen wach.

Leider lässt unser Bild, wie bereits hervorgehoben, theils in Folge des Aufeinanderklebens der drei Gruppen, theils wegen der Buntheit und Unruhe in der Färbung an Deutlichkeit viel zu wünschen übrig. An und für sich ist jede Gruppe gut erfunden und klar angeordnet. Da aber unserm Künstler beim Malen jedes Ausdrucksmittel der räumlichen Trennung fehlte, da die Farben des Mittel- oder Hintergrundes genau ebenso kräftig hervorleuchten wie die des Vordergrundes, so bedarf es, wie erwähnt, erst eines längeren Hinsehens, um den Zusammenhang der einzelnen Theile richtig zu erfassen. Nicht unwesentlich erschwert wird auch die Trennung der Personen innerhalb der Gruppen, wie ebenfalls bereits hervorgehoben, durch die gleiche Behandlung von Wappenrock und Pferdedecke. Man weiss oft nicht, welche Theile dem Reiter, welche dem Pferde angehören. Trotz aller Derbheit und theilweisen Rohheit der Umrisse ist die Zeichnung fast durchweg korrekt und sicher. Man untersuche daraufhin die Haltung der Arme und Beine, der Hände und Füsse sowie die Umriss- und Faltenlinien der Gewänder. Wie kräftig packt die Faust des Herzogs das erhobene Schwert, wie energisch tritt der Fuss in den Bügel. Selbst durch die Panzerhülle blickt eine richtige und verständnissvolle Linienführung hindurch. Dabei sind freilich dem Zeichner in der Art der oben erwähnten Versehen bei den Zügeln in der Mittelgruppe mancherlei Flüchtigkeiten untergelaufen; so hat er die Hinterfüsse des herzoglichen Pferdes verkehrt herum gezeichnet — auch hierin könnte ein Beweis für die Annahme der flüchtigen Copirung eines Vorbildes gesehen werden — und der Fuchs zur Rechten läuft auf drei Beinen, die noch dazu viel zu dicht an einander stehen. Auch die Beinhaltung der Hauptfigur ist in dieser Weise unmöglich. Diese Dinge sind aber im Ganzen doch nur als unwesentlich zu bezeichnen, und zu bewundern bleibt die Kühnheit, mit der sich der Maler G an die Bewältigung dieses schweren Vorwurfes gemacht hat. Die beiden zarten Minnelieder des fürstlichen Sängers boten hierzu keinen Anlass, und so handelt es sich denn auch hier wieder (vgl. oben S. 98) um die freie Wahl eines allgemein mit dem Ritterthum zusammenhängenden Stoffes, wie solche in unserer Handschrift weitaus überwiegen.

9) Fol. 18ᵃ. Herzog Johann von Brabant. VIII. (G)

Herzog Johann I. von Brabant als Sieger in der Schlacht bei Wöringen.

Unser Bild zeigt einen von rechts her in schräger Linie auf grünem Boden einhergaloppirenden Reiterzug, der aus vier Gewappneten besteht, während von der Schaar der

Gegner nur zwei, welche bereits die Rosse zur Flucht gewendet haben, dicht am linksseitigen Bildrande zur Darstellung gelangt sind. In Folge der schrägen Anordnung der Schlachtlinie erscheint der auf dem rechten Flügel den übrigen Genossen auf seinem Rappen etwas voraus geeilte Herzog in der Mitte des Bildes. Weit vorgebeugt hat er eben mit wuchtigem Hiebe Helm und Schädel des Gegners gespalten, so dass das Blut mächtig hervorspritzt*). Der gevierte Schild, welcher über's Kreuz den brabantischen gelben Löwen in schwarzem und den limburgischen rothen Löwen in weissem Felde zeigt, hängt am linken Arme und verdeckt den Oberkörper, so dass nur die Zügelfaust vorn zum Vorschein kommt. Der mächtige goldene Topfhelm trägt als Zimier einen langgeschwänzten, geöhrten und geflügelten goldenen Drachen, aus dessen Maule rothlodernde Flammen herauszüngeln**). Der einfarbige Waffenrock des Herzogs ist von blutrothem Stoff und lässt an dem umgeschlagenen unteren Theile, wo das gepanzerte, energisch in den rothen Bügel tretende Bein hervorschaut, den üblichen Pelzbesatz erkennen. Die Rossdecke, von derselben Farbe, ist überdies mit kleinen Wappen-Schildern in der oben angegebenen Viertheilung verziert. Steigbügel roth, Sattel und Steigriemen golden. Die Aufzäumung besteht aus schwarzem Riemenwerk mit weissen Knöpfen. Der Rappe sprengt erhobenen Kopfes mit zurückgelegten Ohren und weit geöffnetem Maule voll Kampfeslust auf den Gegner los. Wenn die Annahme von der Hagens, die wir auch zu der unsrigen gemacht haben, richtig ist, dass unser Bild den Entscheidungskampf von Wöringen im Jahr 1288 wiedergiebt, so ist in dem Gegner des Herzogs der Graf Heinrich von Luxemburg zu erkennen, der sich den Ansprüchen des Herzogs auf die Limburger Lande entgegen gestellt hatte und in der genannten Schlacht Land und Leben verlor. Unser Künstler stellt den Grafen auf seinem bereits zur Flucht nach links gewendeten Grauschimmel im Sattel rückwärts herumgedreht dar, so dass der tödtliche Streich des Gegners ihn von vorn trifft. Der zum Hiebe hoch erhobene Schwertarm wird im nächsten Moment kraftlos zu Boden sinken, ebenso der Schild, welcher die Brust deckt, aber nicht die Farben des Luxemburgers, sondern ein Phantasiewappen in grüner und rother Schrägtheilung mit einem weissen Stern im Roth aufweist***). Das Schwert des Herzogs hat den gelben Topfhelm, der der Zier entbehrt, tief gespalten und ruht noch in der Wunde†). Waffen-

*) Bei A. Boerckel, die fürstlichen Minnesinger der Manesse-Liederhandschrift, Mainz 1882 S. 96, ist dieser Vorgang in der Abbildung ungenau wiedergegeben und in Folge dessen unrichtig beschrieben.

**) Auf dem Reiterbilde des duc de brabant in dem Wappenbuche der Pariser Arsenalbibliothek Nr. 4790 (neuerdings publicirt von Lorédan Larchey im Verlage von Berger-Levrault & Cie. in Nanzig) erscheint als Ziemier ein Hahnenflug, unten mit Pfauenfedern belegt und oben von einem Pfauenfederbüschel überragt.

***) Diese Thatsache scheint gegen unsere Annahme zu sprechen, dass die genannte Schlacht dargestellt sei, doch mögen unserm Künstler die Einzelheiten nicht bekannt gewesen sein.

†) Die nach oben krallenartig ausstrahlenden rothen Striche sollen offenbar die aufspritzenden Blutströme darstellen und nicht etwa eine Helmzierde, wie es nach den Lichtdrucken scheinen möchte.

rock und Rossdecke sind mit Pelz gefüttert und zeigen grossmustrige Verzierung durch blau und gelbes Wolkenfeh *). Steigriemen und Bügel sind roth, Sattel, Zügel und Kopfzeug einfarbig schwarz. Das Vordertheil des Pferdes ist ebenso wie der Oberkörper des Reiters nach rückwärts gewandt. Um für diese schwierige Anordnung einigermassen Platz zu gewinnen, ist der Zeichner mit der Brust des Pferdes und dem rechten Vorderbein in die Umrahmung des Bildes hinein und stellenweise sogar noch darüber hinaus gegangen; trotzdem sind die vorderen Partieen viel zu kurz gerathen und rufen den Eindruck des Verkrüppelten hervor. Nicht minder verunglückt ist dem Zeichner die Darstellung des hinter dem Grafen reitenden Streiters, von dem einzig der weisse Topfhelm dem Beschauer zugewendet und dicht am Rande eingezwängt oberhalb des vorbeschriebenen Pferdekopfes hervorguckt, während vom Pferde, einem Fuchse, nur die Hinterbeine unterhalb eines Endes der rothen Kuvertüre sichtbar werden. Auf der entgegengesetzten Seite des Bildes erscheinen schliesslich die drei Begleiter des siegreichen Herzogs in der oben beschriebenen Weise einhersprengend, der vorderste auf einem Rappen, der zweite auf einem Fuchse, der dritte auf einem Blauschimmel. Letzterer, dem Herzoge zunächst reitend, trägt die Sturmfahne des Brabanters, welche aus einer rothen Stange mit schwarzer Spitze und, wie immer, hochkantig genageltem Tuche besteht, auf dem das oben beschriebene Schildzeichen **) zu sehen ist. Den gelben Helm ziert ein grünes geöhrtes Ungeheuer, aus dessen Maule eine rothe Zunge herausleckt; vom Körper des Reiters ist ausser der Zügelfaust, einem Stück Brust und dem vorgestreckten linken Beine nichts zu sehen. Die Rossdecke zeigt abwechselnd breite gelbe und blaue Streifen. Der mittlere Reitersmann lässt gleichfalls nur Kopf und Beine sehen. Der Zimier des gelben Topfhelmes besteht aus einem trichterförmigen schwarzen Aufsatze, dessen Ende nicht deutlich zu erkennen ist; die Rechte holt über dem Kopf zum Hiebe aus. Der hoch erhobene Kopf des Pferdes zeigt an der von der purpurnen Kuvertüre unbedeckten Schnauze bläulichgraue Färbung, während Beine und Brust gelb getuscht erscheinen, offenbar eine von jenen Flüchtigkeiten, wie sie uns schon mehrmals begegnet sind. Von dem letzten dieser drei Reiter erscheint neben dem Bildrande nur die vordere Hälfte. Auch dieser holt mit hoch erhobenem Arme zum Schlage aus, hält aber den Kopf seines Rappen mit kräftiger Faust nach unten. Der Schild hängt wie üblich auf der linken Schulter und zeigt grünes Feld mit einem sternartigen Ornament in der Mitte. Auch die hutartige Helmzier ist grün gefärbt, während der pelzgefütterte Wappenrock und die Rossdecke aus gezackten weissen und rothen Streifen zusammengesetzt sind. Das Kopfzeug ist bei den drei Pferden übereinstimmend schwarz. Bügel und Riemen sind roth, ebenso die Sporen des Herzogs und des vordersten Reiters mit weissem Rade.

---

*) M. Gritzner, Handbuch der heraldischen Terminologie etc., Nürnberg 1890 S. 9.

**) Die Fläche des Fahnentuches und die Fahnenstange sind merkwürdigerweise mit Gold unterlegt.

Die Umrahmung besteht zum ersten Male nicht aus dem Rautenmuster, sondern aus drei nebeneinander herumlaufenden blau, golden und roth gefärbten Streifen.

Wie wir gesehen haben, handelt es sich hier nicht wie auf dem vorhergehenden Bilde um ein Ritterspiel, sondern um einen wirklichen Kampf auf Tod und Leben. Dementsprechend ist auch die Anordnung eine verschiedene: nicht einzelne Gruppen von Zweikämpfern, sondern eine geschlossene Schlachtreihe sprengt daher, deren Führer sich auf den nächsten der fliehenden Gegner stürzt. Der Maler hat hierdurch die in der dicht aufeinander folgenden Wiedergabe zweier Kampfscenen liegende Eintönigkeit glücklich zu umgehen gewusst. Den gerügten, hauptsächlich durch den Platzmangel hervorgerufenen Mängeln in der Gruppirung und Zeichnung auf der linken Seite des Bildes stehen nicht geringe Vorzüge in der Darstellung des siegreichen Reitertrupps gegenüber. Besonders gut sind hier die kampfesmuthig einhersprengenden Rosse gerathen, auf welche die beliebte Bezeichnung als Karussellpferde diesmal nicht anwendbar ist. Interessant sind die noch deutlich sichtbaren Spuren der Vorzeichnung, die oberhalb der Contouren des ausgeführten Bildes als flotte Metallstiftstriche dadurch sichtbar geworden sind, dass man die ganze Composition etwas tiefer gerückt hat. Auf derartige, auch auf andern Bildern nachweisbare flüchtige Umrisslinien scheint sich die Vorzeichnung überhaupt beschränkt zu haben, und manche Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten der Darstellung sind hieraus erklärlich. Ausserdem kann aber auch dieser Umstand (vgl. oben S. 111) zu Gunsten der Annahme verwerthet werden, dass unserem Maler für seinen Bildercyclus ein Vorbild vorgelegen hat*), da sonst eine zeichnerische Sicherheit und Gewandtheit vorausgesetzt werden müsste, die mit der sonstigen Erscheinung der Bilder im Widerspruche steht.

10) Fol. 20ª. Graf Rudolf von Neuenburg. X. (6)

Graf Rudolf von Neuenburg einsam sitzend und sinnend.

Im Gegensatze zu dem Getümmel der vorhergehenden Bilder erscheint hier der Dichter, welcher nach den Herzögen die Reihe der gräflichen und zugleich die der Schweizer Minnesinger eröffnet, allein in der linksseitigen Bildhälfte auf einer gelb und blau getuschten Polsterbank dem Beschauer dreiviertel zugewendet in bequemer Haltung sitzend. Der linke Fuss ist emporgehoben und ruht auf einem vorspringenden unteren Absatze der geschweiften Bank, so dass das entsprechend gehobene Knie dem Ellbogen des linken Armes, der einen grossen unbeschriebenen Schriftzettel hält, zur Stütze dient. Das rechte Bein ist mit gesenkter Fussspitze nachlässig über den vorderen Rand des Podium vorgestreckt, der herabhängende rechte Arm ist nur so wenig über den Schoss gehoben, dass eine freie Bewegung der Finger wie zum Silbenabzählen ermöglicht wird. Das jugendliche Haupt von blonden Locken umwallt, die über der Stirn von einem goldenen Schapel

*) Näheres darüber am Schlusse der Bilderbeschreibung in Abschnitt D.

zusammengehalten werden, ist leicht zur Seite geneigt, der Blick sinnend zu Boden gerichtet. Die Kleidung des Grafen besteht aus dem üblichen langen Rock von grünem Stoffe mit pelzgefüttertem, purpurrothem Ueberwurfe, letzterer am Halse, ersterer am Handgelenke mit breiten goldenen Streifen verziert. Ausserdem ist vorn auf der Brust der weiss zugeschnürte Schlitz zu sehen, welcher zum Ueberstreifen des Gewandes erforderlich war. Der Hintergrund unseres Bildes, soweit er nicht von dem erwähnten grossen Spruchbande rechts bedeckt wird, erscheint mit grünen Baumzweigen, an welchen dunkelrothe fünfblättrige Rosetten mit gelben Kelchen sowie kleine Knospen hangen, in gleichmässiger Vertheilung verziert. Mitten im Rankenwerke, dicht unter dem oberen Bilderrande angebracht, befindet sich der aufrechte Wappenschild des Grafen, welcher in goldenem Felde zwei rothe Pfähle mit je drei weissen Sparren belegt aufweist*). Der Helm, der zum Wappen gehörte, fehlt wie auf dem Bilde Konradins.

Die Umrahmung wie auf dem vorigen Bilde.

Ueber die Person unseres Dichters, ob Graf Rudolf II. oder III. von Neuenburg dafür anzusehen ist, herrscht keine Einigkeit**). Die Bezeichnung „von Fenis“ in der Weingartner Handschrift rührt von der zwischen dem Neuenburger- und Bielersee gelegenen Stammburg her, im Uebrigen stimmen die Bilder in beiden Handschriften so vollkommen überein, dass entweder ein Abhängigkeits-Verhältniss zwischen Beiden oder die Abkunft von einem gemeinsamen Vorbild anzunehmen ist***). Der Wappenschild scheint dort abermals (s. oben S. 95) nur aus Flüchtigkeit weggelassen zu sein.

Zum ersten Male haben wir den Fall, dass der Maler sich, wenn auch nur äusserst lose, bei Auswahl des Gegenstandes zum Bilde an eine Stelle aus den Dichtungen des betr. Minnesängers gehalten zu haben scheint. In der ersten Strophe schildert dieser nämlich seine hoffnungslose Liebe und vergleicht sich mit einem Manne, der in den höchsten Zweigen eines Baumes steht und nicht vor- und rückwärts kann. Also nicht eine eigentliche Illustration, wohl aber eine freie Anspielung hierauf könnte in der Anbringung des Baumes gesehen werden. Möglich freilich auch, dass nur allgemein das Sitzen und Sinnen im Freien dargestellt werden sollte. Die eigenthümliche Stilisirung des Baumes mit seinen grossen rothen Blüthen und dem gleichmässig über den Grund vertheilten Rankenwerk zeigt unsern Künstler noch ganz im Banne der mittelalterlichen Naturanschauung und, wie wir sehen werden, im Gegensatze zu den Nachtragsmalern, deren Streben nach einer naturgemässeren Darstellung in dieser Richtung unverkennbar ist. Rühmend hervorzuheben ist die natürliche Haltung der Figur sowie die einfache und richtige Faltengebung,

---

*) Das Gräflich Neuenburg'sche Wappen hat sonst nur einen solchen Pfahl (s. Siebmacher II, 16, und Grünenberg fol. LIII). Das ganz abweichende Neuenburger Wappen in der Züricher Rolle (Nr. 69) gehört einem andern Geschlechte an.

**) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 2.

***) Näheres darüber unten im Abschnitt D.

störend dagegen der grosse Schriftzettel, der ursprünglich in üblicher Weise (vgl. oben S. 93) Text aufnehmen sollte, hier aber wie in der ganzen Handschrift aus unbekannten Gründen unbeschrieben geblieben ist. Dasselbe ist in der Weingartner Handschrift der Fall.

11) Fol. 22ᵇ. Graf Kraft von Toggenburg. XI. (G)

Graf Kraft von Toggenburg auf einer Leiter zur Liebsten empor steigend, die ihn mit einem Kranze belohnt.

Längs des linksseitigen Bildrandes erhebt sich ein zweigeschossiges, thurmartiges Gebäude, dessen oberer Theil von dem unteren durch einen gelben Zinnenkranz getrennt ist. Ersterer zeigt grünen Quaderbau mit weissen und schwarzen Fugen sowie mit einer rundbogigen, innen roth gefärbten Thüröffnung, zu der zwei niedrige grüne Stufen empor führen. Darüber zwei grosse, durch Rosetten-Masswerk gegliederte kreisrunde Oeffnungen. Das obere Stockwerk ist in derselben Weise aus blauem Quaderwerk gebildet und mit einer grossen Oeffnung versehen, innerhalb welcher sich die Gestalt einer Dame vom hellen Hintergrunde abhebt. Ein aus purpurrothen Ziegeln gebildetes Zeltdach, in einen gelben Knauf endigend, bedeckt das Ganze. Zur Belebung der Mauerfläche sind unten zwischen den Kreislöchern zwei gothische Dreipässe und oben neben dem linksseitigen Kämpfer ein Vierpass aufgemalt. Die Geliebte des Grafen in rothem, goldgesäumten Kleide und mit dunkelblondem, von goldenem Schapel zusammengehaltenem Lockenhaar schaut mit dem Oberkörper oberhalb des Zinnenkranzes in vorgebeugter Haltung hervor. In den ausgestreckten Händen hält sie einen von weissen und rothen Rosen umsäumten, goldenen Reifen, blickt aber nicht auf den Gegenstand ihrer Liebe herab, sondern seitwärts geneigten Hauptes, schmachtend gen Himmel. Der Ritter, mit einem goldberänderten purpurnen Rocke bekleidet, ist eben im Begriff, die zweite Sprosse einer an den Thurm gelehnten gelben Leiter mit dem rechten Fusse zu erklimmen, während er zugleich sich aus der gebückten Stellung aufrichtend die Leiter losgelassen hat, um mit vorgestreckten Händen den Kranz der Geliebten entgegenzunehmen. Der Kopf ist gleichfalls zur Seite geneigt und zeigt ein jugendliches, von braunem Gelock umrahmtes Antlitz. Das Auge erscheint auf die Dame gerichtet. Rechts oben im Bilde ist, wie üblich, das Wappen des Minnesängers angebracht: der gelehnte Schild zeigt in goldenem Grunde eine schwarze, zottige Dogge mit rothem Zickzack-Halsband, auf dem goldenen Helme erscheinen als Zimier zwei halbkreisförmig gekrümmte silberne Barben, die unten mit den Mäulern in den Helm beissen, während die Schwanzflossen sich oben fast berühren*).

Der Rand zeigt das mehrmals erwähnte goldene Rautenmuster auf blauem und rothem Grunde.

*) Unser Wappen stimmt mit dem in der Züricher Wappenrolle dargestellten (Nr. 35) vollkommen überein, nur dass dort noch eine rothe Helmdecke angedeutet ist und die Fische einen rothen Halsring haben. Bei Grünenberg (fol. 82ᵇ) sind die Fische gelb und das Halsband des Hundes weiss.

Auch im vorliegenden Falle ist nicht sicher zu entscheiden, ob Kraft I. († 1254) oder Kraft II. als der Urheber der nachfolgenden Dichtungen anzusehen ist*), die mit der dargestellten Scene in keinem Zusammenhange stehen. Es scheint vielmehr, dass eine der landläufigen Erzählungen als Vorwurf genommen worden ist, in welcher der Ritter, wie z. B. Ulrich von Lichtenstein, sich heimlich zum Fenster der Geliebten schleicht und auf einer Strickleiter zu ihr emporklettert. Wir werden unten wiederholt ähnlichen Scenen des Liebestruges und der Liebeslist begegnen.

Auch diese Darstellung krankt an den zwei bereits hervorgehobenen Cardinalfehlern, die den Bildern des Nachtrages ebenso anhaften, wie denen des Grundstockes: dem Missverhältniss zwischen den Figuren und der Umgebung sowie an fehlerhafter Perspektive. So wenig es für den Ritter auf unserm Bilde einer Leiter bedurft hätte, um zur Dame hinaufzureichen, ebensowenig ist ein Mensch auf der schräg nach vorn herumgeklappten Leiter stehend denkbar**). So würden auch die Füsse der Dame eigentlich bis in die Thüröffnung des unteren Stockwerkes hinabreichen. Interessant zu beobachten ist das Streben des Künstlers, dem Bauwerk einen runden, thurmartigen Charakter zu geben; er benützt hierzu hauptsächlich die Bogenöffnungen, die er elliptisch zu gestalten versucht, vernichtet aber sofort wieder den angestrebten Eindruck, indem er die äussere Abschlusslinie senkrecht statt gebogen zeichnet und den Zinnenkranz ohne jede perspektivische Verkürzung in voller Vorderansicht darstellt. Die Freude am bunten Spiele der Farben tritt bei dem Mauerwerke des Thurmes abermals recht bezeichnend hervor.

12) Fol. 24ᵃ. Graf Konrad von Kirchberg. XII. (6)

Graf Konrad von Kirchberg der Geliebten am Fenster einen Brief vom Pferde aus hinaufreichend.

Auf der linken Seite eine thurmartige Baulichkeit, wie auf dem vorigen Bilde. Das Untergeschoss ist diesmal purpurroth, die rundbogige Thüröffnung blau getuscht, und ein grünes Zwischengeschoss eingefügt, das wieder mit einem purpurrothen Zinnenkranz abschliesst. Ein solcher, aber gelb mit einem rosa Fries darunter, begrenzt auch das oberste, ebenfalls gelb getuschte Stockwerk, in dessen rother Oeffnung eine Dame, gerade wie auf dem vorhergehenden Blatte, mit dem Oberkörper sichtbar wird. Sie ist gekleidet in ein blaues Gewand, aus welchem die purpurnen Aermel des Unterkleides vom Ellbogen an hervorsehen. Ein weisses Gebende hält das blonde Lockenhaar zusammen. Mit der vorgestreckten Linken nimmt sie einen grossen unbeschriebenen Schriftzettel — eine Liebesbotschaft oder das neueste Minnelied — aus der Hand ihres Anbeters entgegen, während die Rechte, wie grüssend, halb erhoben ist. Der Graf erscheint seitwärts gesehen

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 2.

**) Vgl. Theil I, S. 93 ff.

auf einem grau-grünen, gefleckten Rosse vor dem Thurme haltend. Ueber dem grünen Rocke trägt er ein rothes pelzgefüttertes Obergewand von demselben Schnitte, wie das der eben beschriebenen Dame; ebenso übereinstimmend bildet die einzige Verzierung beider Kleiderstücke ein breiter Goldstreifen an Hals und Handgelenken. Die Hüfte umschliesst ein schmaler, mit weissen Tupfen besetzter schwarzer Gurt, dessen Ende vorn lang herabhängt, während das Ritterschwert mit gelbem Knopf und Bügel in einem besonderen weissen Gehänge steckt. Das schräg empor gerichtete Haupt ist unbedeckt; die rothe, mit Pelzrand umsäumte Mütze hängt an einer weissen Schnur von den Schultern herab hintenüber auf dem Rücken, die blonden Locken sind mit einem goldenen Schapel geziert. Die Zügel hat der Ritter dem Pferde auf den Hals geworfen und beide Hände mit dem unbeschriebenen Schriftzettel bis zur Kopfeshöhe erhoben. Sehr charakteristisch und gut ist die Stellung des Pferdes, das freilich in seinem Verhältnisse zum Reiter wie gewöhnlich viel zu klein dargestellt ist. Von der leitenden Hand befreit, hält es den Kopf tief gesenkt und knabbert dem Beschauer zugewendet an dem erhobenen linken Vorderfusse. Mit richtiger Beobachtung der Wirklichkeit ist dementsprechend die rechte Vorderhand weit vorgesetzt gezeichnet. Das Kopfzeug ist roth angelegt mit goldenen Beschlägen, das übrige Lederzeug sowie der Steigbügel gelb mit rother Einfassung. Rechts oben im Bilde, wie auf dem vorhergehenden Blatte das Wappen: der gelehnte Schild ist dreimal weiss und roth geschrägt, der goldene Helm zeigt ein ebenso geschrägtes Schirmbrett, welches in der Mitte eingesattelt ist und oben in zwei mit je einem Büschel aus schwarzen Hahnenfedern gekrönte Zipfel ausläuft, während das untere Ende rechts nach Art der Helmdecken in zwei parallele Enden ausläuft.

Die Umrahmung identisch mit der von Nr. 1.

Betrachten wir zunächst das Wappen unseres Minnesängers, so könnte man glauben, dass es sich beim Helmkleinod um die Darstellung der Mitra oder Inful handle, welche dem Grafen Konrad von Kirchberg durch dessen Onkel, den Bischof Brun von Brixen, i. J. 1286 als Helmkleinod verliehen oder vielmehr abgetreten worden ist. In der betreffenden Urkunde*) vom 2. Februar 1286 wird dies Kleinod folgendermassen beschrieben: **die wyzzen ynfel mit zwain zopfen und ietweder horn oder spitz gezieret mit einem boschen von pfawens federn.** Die eingesattelte Form des Schildbrettes mit besteckten Enden findet sich aber auch sonst häufig (so auch in unserer Handschrift beim Herrn Brunwart von Augheim, beim Hardegger, von Wissenlo und Steinmar) in Fällen, wo an keine Beziehung zur Mitra zu denken ist, wie denn auch die Form des Zimier an sich eigentlich nur entfernt daran erinnert. Auffällig ist jedenfalls, dass der oben beschriebene Schild sich nirgends im Wappen der schwäbischen Grafen von Kirchberg — und nur um dieses Geschlecht kann es sich im vorliegenden Falle handeln**) — nachweisen lässt, sondern

*) Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit XII (1865) Sp. 2.

**) Litteratur bei K. Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 2.

vielmehr den Grafen von Berg oder Schelklingen (vgl. Stälin, Württembergische Geschichte II, 359 und 406) angehört, aus deren Geschlechte die Mutter oder Grossmutter unseres Minnesängers stammte. Als Kleinod führten diese ein gestreiftes Jagdhorn (s. Siebmacher II, 20). Das Wappen der schwäbischen Grafen von Kirchberg zeigt dagegen gewöhnlich (so z. B. übereinstimmend im Kostnitzer Konzilienbuche, der Wolfenbüttler Handschrift und im Siebmacher) einen gekrönten Mohren, der eine weisse Inful (s. oben) in der Hand hält und einen Mohrenrumpf mit ebensolchem Inful auf dem Kopfe als Zimier. Abweichend hiervon, aber mit unserer Darstellung auffällig übereinstimmend, hat statt dessen das Wappen 135 der Züricher Rolle ebenfalls nur eine Inful (?) als Zimier und zwar entgegen der Schilderung der Urkunde (s. oben) ebenfalls mit Hahnenfeder- statt mit Pfauenfeder-Buschen besteckt. Dagegen fehlt dort die Schrägtheilung in weiss und roth, und ist der Schild völlig von dem unsrigen verschieden dargestellt. Es handelt sich hier um heraldische Uebereinstimmungen und Abweichungen, die uns fernerhin wiederholt entgegentreten und über die wir am Schlusse in einem besonderen Abschnitte handeln werden.

Ein Zusammenhang zwischen Dichtung und Bild ist auch diesmal nicht vorhanden. Um so verwunderlicher, dass der Maler zwei sich so sehr ähnelnde Scenen hintereinander und noch dazu in fast gleicher Anordnung dargestellt hat. Die linke Seite ist bei beiden Bildern fast identisch, nur dass das Bestreben hervortritt, die Baulichkeit in ein etwas richtigeres Verhältniss zu den Figuren zu bringen. Zu dem Zwecke ist ein Mittelgeschoss eingefügt, und der Maasstab der Details so viel kleiner gewählt, dass das Ganze entsprechend höher erscheint. In Uebereinstimmung damit ist auch die weibliche Figur kleiner gezeichnet. Der Erfolg ist, dass dies Bild hierin einen natürlicheren Eindruck macht, als das vorhergehende. Dies würde freilich in noch höherem Maasse der Fall sein, wenn Meister G auch die Figur des Ritters nicht in den üblichen grossen Dimensionen beibehalten, sondern gleichfalls entsprechend kleiner dargestellt hätte. Hiergegen sträubte sich aber der Schematismus, mit dem die Bilder des Grundstockes entworfen sind: die Hauptperson hat ohne Rücksicht auf die örtliche Umgebung durchweg ein bestimmtes Grössenmaass einzuhalten, von dem nur in zwingenden Fällen abgewichen wird. Die ponyartige Kleinheit der Pferde ist eine andere der Consequenzen dieses ächt mittelalterlichen Princips. Die an sich vortreffliche, naturwahre Darstellung des Schimmels in vorliegendem Falle ist oben bereits hervorgehoben worden. Dass der Schriftzettel doppelt so lang mit dem Stift vorgezeichnet, als er ausgeführt worden ist, legt die Vermuthung nahe, dass Meister G von vornherein auf Text für die Schriftbänder verzichtet hat (s. darüber unten S. 145). Das Pergament ist in der Mitte des Blattes so dünn, dass der Text der Rückseite mitsammt den rothen Anfangsbuchstaben in störender Weise durchschimmert.

13) Fol. 26ᵃ. Graf Friedrich von Leiningen. XIII. (6)

Graf Friedrich von Leiningen siegreich im Einzelkampfe zu Rosse vor den Mauern einer Burg.

Auf braungelbem gewelltem Boden sehen wir zwei ritterlich gerüstete Reiter im Schwerterkampfe gegen einander reiten. Der siegreiche Graf rechts hat eben mit einem wuchtigen Hiebe das Haupt des Gegners gespalten. Wie auf dem Bilde des Brabanters (Nr. 9) ruht das Schwert noch in der Wunde, aus der das Blut hoch emporspritzt. Der gelbe Waffenrock und die Kuvertüre, beide pelzgefüttert, sind mit kleinen Schilden verziert, auf denen in blauem Felde drei weisse Adler (2 : 1) erscheinen. Dies alte Wappen der Leininger kehrt auch auf dem an der Schulter hängenden Schilde wieder*), nur dass das Weisse hier in die entsprechende metallische Tinktur: Silber verwandelt ist und ausser rothem Schnabel auch rothe Fänge, wie in der Züricher Wappenrolle (Nr. 46)**), zugefügt erscheinen. Der goldene Helm, welcher das Haupt des Ritters umhüllt, ist mit einer silbernen Helmdecke versehen, über der als Zimier die goldene Lindenstaude der Leininger emporragt. Die linke Faust, welche unter dem Schilde vorsieht, hält den schwarzen, mit weissen Tupfen besetzten Zügel. Steigriemen, Bügel und Sporen sind roth, der Sattel golden. Der Grauschimmel des Gegners, dessen hinterster Theil vom Bildrande abgeschnitten wird, ist in kräftigem Ansturme mit gesenktem Kopfe gegen das Pferd des Grafen angerannt, so dass dieses, vor der Brust getroffen, den Kopf hoch empor wirft und auf der Hinterhand einknickt. Aehnlich wie der Graf von Luxemburg (s. Nr. 9) hat auch hier der Unterliegende nicht mehr Zeit gefunden, das hoch erhobene Schwert zum Hiebe zu senken, oder den Schild, welcher nur in seinem oberen Theile hinter dem Pferdekopfe sichtbar wird, zum Schutze vorzuhalten. Silberner Topfhelm, Kettenpanzer, purpurner Waffenrock und ebensolche Pferdedecke, beide mit Pelz gefüttert, letztere aber noch mit gleichfarbigen Rosetten verziert, goldener Tourniersattel, weisses Kopfzeug, gelbe Steigbügel und rothe Sporen, alle diese Einzelheiten sind die üblichen eines abendländischen Ritters. Der einzige Hinweis darauf, dass der Maler eine Scene aus den Kämpfen im Auge hatte, die der Graf im Gefolge des Landgrafen von Thüringen als Kreuzritter mit den Heiden im Morgenlande zu bestehen gehabt, liegt darin, dass auf dem schwarzen Schilde in grossen weissen Buchstaben die Bezeichnung: HEID[E] zu lesen ist. Hinter dem Besiegten erhebt sich ein dünner grüner Stamm, der nach rechts in den oberen Theil des Bildes hinein ausladet, und sich in verschiedene graziös geschwungene Zweige spaltet, an

*) Ein alter Wappenreim des Conrad von Mure lautet:
Liningen blavium clipeum gerit atque coloris
Albi tres aquilas in eodem ponere noris.

**) Als Helmzier erscheinen dort irrthümlich dieselben drei weissen Adler innerhalb einer dreieckigen blauen Umrahmung. Ueber das Wappen vgl. Ed. Brinckmeier, Genealogische Geschichte des Hauses Leiningen und Leiningen-Westerburg, 2. Bd., Braunschweig 1891, S. 397 ff.

denen dreigetheilte grüne Blätter und grosse dreilappige rothe Blüthen in entsprechenden blauen Kelchen hangen. Als Zuschauer beim Kampfe erscheinen zuäusserst rechts oberhalb eines durch gelbe Zinnen begrenzten grünen Quader-Unterbaues zwei Männer, in entsprechend kleineren Abmessungen gezeichnet, aus einem rothen Fensterbogen herausschauend. Der eine links in weissem Untergewand und rothem Rocke darüber, der andere bis zum Scheitel in silbernen Kettenpanzer gehüllt, mit blauem Wappenrock darüber. Während Ersterer mit der ausgestreckten Rechten auf den Vorgang unten im Bilde deutet und unter entsprechender Bewegung der linken Hand im Gespräch den mit einer silbernen Sturmhaube bedeckten Kopf zum Nachbar rechts herumwendet, schaut dieser abwärts und hält mit beiden Händen das in der Scheide steckende Schwert nach oben aufrecht vor sich. Darüber erhebt sich weit ausladend ein drittes grün getuschtes und mit rothen Ziegeln gedecktes Stockwerk, welches zwei kleine getheilte Masswerkfenster mit einem Vierpasse dazwischen und zuäusserst links eine grössere, ebenfalls rundbogig geschlossene Oeffnung aufweist. Aus dieser sehen wir einen Bogenschützen in gestreiftem grauem Unterkleid und blauem Rocke sowie mit einer silbernen Haube auf dem Kopfe sich mit dem Oberkörper hervorbeugen und die gelbe Armbrust schussbereit vorstrecken. Auch hier hat also der Maler darauf verzichtet, besondere Merkmale anzubringen, durch welche die Burg als eine morgenländische und die Vertheidiger als Ungläubige charakterisirt werden. Dass die grosse Oeffnung im Unterbau des Thurmes diesmal weiss gelassen ist, geschah offenbar aus dem Grunde, damit die Hauptfigur nicht zur Hälfte auf weissem, zur Hälfte auf farbigem Hintergrunde erschiene.

Die Umrahmung ist dieselbe, wie auf dem vorhergehenden Bilde.

Während das einzig erhaltene Gedicht unseres Sängers nur die Abschiedsklage des in den Kampf Ziehenden enthält, zeigt uns der Maler bereits die Gefahren, von denen im Liede vorahnend die Rede ist. Wie wir gesehen haben, fehlt sowohl bei dem figürlichen wie bei dem baulichen Theile des Bildes jeder Hinweis zu Gunsten unserer Annahme, dass es sich um eine Kampfscene mit einem Ungläubigen handelt. Der einzige Beweis hierfür ist die erwähnte Aufschrift des Schildes, die anders gar keinen Sinn haben würde. Wir werden ausserdem in der Folge wiederholt festzustellen haben, dass dem Maler des Grundstockes nicht etwa die Fähigkeit, wohl aber das Gefühl für die Nothwendigkeit einer bestimmten Charakterisirung abgeht. Unser Bild kann also trotzdem mit Recht den Beweisen zugezählt werden für die Annahme, dass unter dem Minnesänger Friedrich von Leiningen jener Graf Friedrich verstanden werden muss, der mit Landgraf Ludwig V. von Thüringen im Jahr 1190 nach dem heiligen Lande gezogen ist*).

Die Kämpfergruppe ist abermals vortrefflich gerathen, besonders der Anprall der Pferde. Leider hat der Platzmangel den Maler wieder veranlasst, die Hinterbeine

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 3. Daselbst auch der interessante Nachweis einer Copie unseres Bildes in einer Leiningen'schen Chronik vom Jahr 1598 erwähnt.

des Grauschimmels links, um sie überhaupt noch zur Erscheinung zu bringen, viel zu weit nach vorn zu zeichnen. Auf die auch hier störend hervortretenden Mängel in den Verhältnissen und den Einzelheiten des Bauwerks, von dem man nicht weiss, ob es rund oder viereckig gedacht ist, auf die Stilisirung des Baumes, auf die mangelhafte Perspektive und übertriebene Buntheit sei diesmal nur kurz hingewiesen.

14) Fol. 27ᵃ. Graf Otto von Botenlaube. XIV. (G)

Der Dichter daheim sitzend und seinem Boten ein Lied reichend.

Aehnlich wie den Grafen von Neuenburg (Nr. 10) sehen wir auf der linken Seite des Bildes den Grafen von Botenlaube in blauem Hauskleide auf einer bunten Bank sitzend, wie er einem rechts vor ihm stehenden Boten einen grossen Schriftzettel mit erhobener Rechten hinhält. Die ganze Figur ist auch hier nach der Seite des Boten zu herumgedreht, die Stellung der Beine aber dahin verändert, dass das Linke über das Rechte geschlagen erscheint. Hierdurch ist das linke Knie so weit gehoben, dass es dem linken Arme als Stütze dienen kann; der Unterarm hängt lässig in den Schoss herab. Der jugendliche Kopf ist leicht zur Seite und nach vorn gesenkt. Kinn und Mund umgiebt ein dünner Bart, während das bräunliche Haupthaar, um die Stirne durch einen goldenen Schapel zusammengehalten, in dichten Locken auf die Schulter herniederwallt. Der auf grünem Podium stehende purpurrothe Sitz ist wie gewöhnlich an beiden Seiten geschweift, ausnahmsweise aber nicht mit einem Polster versehen, sondern mit einem durch gelbe gothische Ornamente verzierten geraden Sitzbrett. Der rothumränderte und, wie gewöhnlich, unbeschriebene Schriftzettel reicht in sanfter Biegung hinunter bis auf den braunen Boden und ist grösser als der Bote auf der rechten Seite, der eilenden Schrittes mit vorgebeugtem Oberkörper herantritt, um ihn mit beiden Händen in Empfang zu nehmen. Ueber dem grünen Unterkleide trägt er einen rothen kurzärmligen Ueberwurf, der etwas hoch gegürtet ist, so dass das schwarze Beinkleid und die schwarzen Stiefel frei darunter hervortreten. Den jugendlichen Kopf bedeckt eine weisse, haubenartige Mütze, unter der an Stirn und Nacken braune Locken hervorquellen. Um die Hüfte ist ein schwarzer Gurt geschlungen. Das kleine daran hängende gelbe Tönnchen enthielt wohl die Wegzehrung des Boten oder war für die Unterbringung der Botschaft bestimmt. Zuoberst im Bilde befindet sich das Wappen des Grafen: links der getheilte Schild, oben mit einem wachsenden schwarzen Doppeladler in goldenem Felde belegt, unten roth und weiss 14 mal geschacht (Hinweis auf das Würzburgische Burggrafenthum); rechts der purpurrothe (!) Helm mit einer aufwärts gekehrten goldenen Adlerklaue als Zimier, welche unten nach rechts in eine goldene Helmdecke mit zwei Enden ausläuft*).

Umrahmung: drei Streifen in Roth, Gold und Blau.

*) Ueber das Wappen des Minnesängers vgl. Ludw. Bechstein, Geschichte und Gedichte des Minnesängers Otto von Botenlaube, Leipzig 1845 S. 51.

Schon von der Hagen hatte richtig erkannt, dass der hier Dargestellte jener Graf Otto von Henneberg ist, der oftmals im Gefolge Heinrichs VI. erscheint und im Jahre 1197 an dem unglücklichen Kreuzzuge Theil nahm, von dem er erst nach 20 Jahren heimkehren sollte, reich gesegnet mit Land und Schätzen, die er sich durch Heirath mit einer syrischen Prinzessin französischer Abkunft erworben hatte. Den Namen Botenlaube führte er von der ihm zugetheilten Burg über Kissingen in Unterfranken. Man sieht, an Stoff aus dem ereignissreichen Leben unseres Sängers konnte es dem Maler nicht fehlen; statt dessen hat er abermals einen allgemeinen Vorwurf gewählt: die Absendung eines Liebesboten, wie solche in einer besonderen Gattung, den Botenliedern, besungen zu werden pflegte. Hervorzuheben ist die Sicherheit, mit der das Faltenwerk bei der geschilderten schwierigen Beinhaltung dargestellt ist; recht misslungen dagegen sind, wie meistens, die Finger, besonders an der rechten Hand.

Das entsprechende kleine Bild (Nr. 6) der Weingartner Handschrift zeigt in Folge von Platzmangel Schild mit Helm an Stelle des Boten und Schriftzettels unten rechts neben dem Dichter angebracht, so dass sich die Vergleichung beider Bilder auf die Figur des Grafen und die Wiedergabe des Wappens beschränkt sieht. Letzteres stimmt bis auf die Zahl der Schachfelder genau mit den unsrigen überein*); die Verwandtschaft der Figuren ist aber nur eine allgemeine. Immerhin ist die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes (s. oben S. 111 und 117) auch in diesem Falle unabweislich.

15) Fol. 29ᵃ. Der Markgraf von Hohenburg. XV. (G)

Der Markgraf daheim seine Lieder einem vor ihm stehenden Freunde vortragend.

Zunächst scheint sich in der äussern Anordnung wie im Gegenstande dies Bild mit dem vorstehenden fast zu decken, doch ist der Unterschied hinsichtlich der Auffassung der Nebenperson in der Ueberschrift bereits angedeutet. Auch hier sitzt nämlich der Dichter links auf einem geschweiften blauen Holzsitz, dessen Sitzfläche in eigenthümlicher Weise als gelber, hochkantig gestellter Balken gezeichnet ist. Die Körperhaltung erscheint mehr aufgerichtet, indem die Beine nicht übereinandergeschlagen, sondern mit den Füssen nebeneinander auf das purpurrothe Fussbrett gestellt sind, dagegen weisen Haltung und Zeichnung der Köpfe auf beiden Bildern die grösste Uebereinstimmung auf. Die Farbe des pelzgefütterten Rockes ist mennigroth, breite goldene Borten zieren Hals und Handgelenke. Das unbeschriebene Spruchband, welches in derselben aufdringlichen Weise die Mitte des Bildes einnimmt, wird vom Markgrafen mit der Linken an einem

*) Die Züricher Wappenrolle enthält dasselbe Wappen (Nr. 155) aber mit anderer Zimier und mit anderer Bezeichnung, dagegen findet es sich ebenso im Grünenberg und Siebmacher mit der einzigen Abweichung, dass das untere Feld dort häufiger geschachtet ist.

Zipfel emporgehalten, während er mit den graziös gespreizten Fingern der Rechten den Vortrag mit entsprechendem Gestus begleitet. Die Erscheinung der rechts stehenden Person, welche noch etwas kleiner gezeichnet ist als der Bote auf der vorangehenden Darstellung, ist die eines Vornehmen und deckt sich fast vollständig mit dem Bilde des jungen Fridebrant von Schottland (s. oben S. 99): dieselbe Tracht, dieselbe gespreizte Beinstellung und dieselbe Kreuzung der Hände, nur dass der Kopf, dessen Haar mit einem weissen Schapel statt einer Krone geziert ist, sich etwas seitlich dem Dichter zuneigt, die Kappe grün und die Gogel gelb getuscht ist mit rothem Futter. Der Ausdruck des In-sich-versunken-Seins, des andächtigen Lauschens ist dem Künstler auch diesmal auf's Beste gelungen. Links oben hinter dem Markgrafen hängt dessen Schwert — schwarze Scheide, gelbe Parirstange, gelber Knauf und rother Griff — mittelst des weissen Traggurtes an einem aus der Umrahmung herausragenden Holznagel. Das Wappen, wie auf dem vorigen Bilde vertheilt, zeigt links den roth, weiss und schwarz getheilten Schild, rechts den goldenen Topfhelm von vorn mit aufrechtem goldenem Halter, in welchem sich drei in den Schildfarben umwickelte fächerartig behandelte Pfauenwedel in Kreuzesform vereinigen.

Umrahmung: drei Streifen wie auf dem vorigen Bilde unter Vertauschung des innersten mit dem äussersten.

Der alten Annahme von der Hagens, der unter dem Dichter den bekannten streitbaren Parteigänger der Hohenstaufen und nachmaligen Gegner Manfreds, den Bertold von Hohenburg, verstanden wissen wollte, ist K. Bartsch (Liederdichter pg. XXXIX) hauptsächlich aus literarischen Gründen entgegen getreten. Seiner Auffassung nach handelt es sich um den Vater jenes Bertold, um den Markgrafen Diepold von Vohburg († 1226), der im Jahre 1212 durch Heirath in den Besitz der Hohenburg'schen Lande gelangt war und seitdem Titel und Wappen eines Markgrafen von Hohenburg führte. Der in den Gedichten genannte König würde somit Friedrich II. sein. Das Wappen des freiherrlichen Hochburgischen oder Hohenburgischen Geschlechtes hat unser Künstler richtig wiedergegeben (vgl. z. B. Siebmacher III, 34), während in der Züricher Rolle unter Nr. 398 ein ganz anderes als das der „Honburg“ dargestellt ist (unser Schild findet sich dort bei Nr. 162 und 533 wieder), ein weiterer Beweis, dass von einer anscheinenden direkten Abhängigkeit beider Werke nicht die Rede sein kann (s. den besondern Abschnitt über die Wappen am Schlusse dieses Bandes).

Eine Uebereinstimmung zwischen Bild und Text ist abermals nicht vorhanden, trotzdem z. B. das reizende Wecklied des Wächters hierzu gute Gelegenheit geboten hätte, sondern wiederum ist eine Scene allgemeiner Art gewählt, welche zu jedem der Dichter passen würde. Das Schematische in Erfindung und Ausführung tritt, wie wir gesehen haben und noch öfter sehen werden, bei derartigen Vorwürfen besonders deutlich hervor. Der Maler hat sich nicht einmal die Mühe genommen, während er zwei so ähnliche Darstellungen dicht hintereinander bringt, die Hauptpersonen in beiden Bildern einigermassen

auseinander zu halten und sie in Kleidung oder Mienen verschieden zu charakterisiren. Die Figur rechts war, den noch vorhandenen Linien der Vorzeichnung zufolge, ursprünglich wesentlich grösser gedacht. Der Künstler hat also absichtlich, um der mehrmals erwähnten mittelalterlichen Sitte zu entsprechen und die Nebenfigur als solche zu charakterisiren, erst nachträglich einen kleineren Maasstab gewählt.

16) Fol. 30ª. Herr Heinrich von Veldeke. XVI. (6)

Der Dichter der Eneit einsam im Grase sitzend und sinnend.

In der Anordnung der Hauptfigur den beiden vorhergehenden folgend, zeigt unser Bild den Dichter links auf einer sanft ansteigenden Bodenerhöhung etwas nach rechts der Mitte zugewendet, mit herangezogenem linken und ausgestrecktem rechten Beine dasitzend. Der Oberkörper ist vorgebeugt, der linke Ellbogen stützt sich auf das emporgezogene linke Knie, das dem Beschauer fast voll zugewendete Antlitz ruht in der linken Hand. Die Rechte, vom Schosse etwas erhoben, scheint mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger die Silben beim Dichten zu zählen. Statt des Hauskleides trägt der Dichter, dem Aufenthalte im Freien gemäss, ein Uebergewand von purpurner Farbe, dessen Gogel blau gefüttert ist und dessen Aermelenden mit breiter goldener Borte verziert sind. Aus dem grünen Rasen des Hügels spriessen zahlreiche Blumen hervor. Auch der ganze Hintergrund des Bildes erscheint mit Blumen übersät. Es ist, als ob sich ein Blumenregen auf den sinnenden Sänger herniederliesse, während sich mitten darin eine Schaar von Vögeln umhertummelt, schwarze, graue, grüne und bunte Bewohner der Lüfte, dem Freunde und Sänger des Naturlebens ihr Loblied zuzwitschernd. Fasan und Elster rechts unten im Vordergrunde und ein am linksseitigen Bildrande im Rücken des Dichters stehender, mit den Beinen freilich viel zu kurz gerathener Storch erscheinen als die einzigen, deutlicher gekennzeichneten Vögel, die übrigen sind als Phantasie-Geschöpfe zu betrachten. Sehr stimmungsvoll wirkt noch das zierliche schwarze Eichhörnchen mit weisser Brust, erhobenem Schwanze und rückwärts gedrehtem Kopfe, wie es graziös auf dem Rücken des ganz in sein Sinnen verlorenen Dichters herumspaziert. Ein mächtiger, frei schwebender Schriftzettel mit umgebogenen Enden nimmt fast die ganze rechte untere Bildhälfte ein und unterbricht in störender Weise die Blumenfülle des Hintergrundes. Das Wappen des Ritters ist wie auf den vorhergehenden beiden Blättern angebracht: links oben der Schild, schräggetheilt von Gold und Roth, rechts in Vorderansicht der goldene Helm mit ebenso getheiltem, sich nach oben trapezförmig verbreiterndem Schirmbrette, dessen oberer Rand mit 7 Pfauenfedern besteckt ist.

Umrahmung: wie auf dem vorhergehenden Bilde.

Ueber die Persönlichkeit des aus dem belgischen Limburg stammenden berühmten Dichters der Eneide, der in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts lebte, herrscht kein

Zweifel*), wenn auch das dargestellte Wappen meines Wissens sonst nirgends nachweisbar ist. Von einem direkten Zusammenhange zwischen Bild und Wort kann auch diesmal nicht die Rede sein, nur dass in sinniger Weise durch Hinzufügung des Blumenflors und der Thierwelt ein engerer Bezug zu der Vorliebe des Dichters für Blumenduft und Vogelsang angedeutet ist, welche in seinen Versen so reizvoll wiederklingt. Der Eindruck des Träumens und Dichtens ist unserm Maler diesmal ganz besonders gelungen, ebenso technisch die bei der gewählten Sitzweise nicht leichte Wiedergabe des Faltenwerks. Die Zeichnung und Anordnung der Blumen sowohl im Rasen wie in der Luft sind noch sehr schematisch: rechts immer der grüne Stiel, links der herabhängende Kelch mit gelber oder rother Blüthe. Als einzige Abwechslung links dicht am Rande zwei rothe sternförmige Blumen. Von den Vögeln sind die stehend dargestellten gut gelungen, bei den fliegenden tritt, wie auch schon auf frühern Bildern, das Unvermögen des Zeichners, perspektivische Verkürzungen auszudrücken, störend in den Weg.

Die Weingartner Handschrift, welche unsern Dichter an zwölfter Stelle bringt, schliesst sich mit dem betreffenden Bilde auf's Engste unsrer Handschrift an. Die einzige Abweichung besteht darin, dass statt des Blumengrundes ein stämmiger grüner Baum gezeichnet ist, auf dem einige Vögel sitzen. Das Wappen ist offenbar nur aus Platzmangel in Wegfall gekommen. Ueber den eigenthümlichen Stock in der Rechten des Dichters s. unten zu Nr. 58.

17) Fol. 32b. Herr Gottfried von Nifen. XVII. (G)

Kummervolles Minnewerben des Dichters bei einer Dame, die sich stolz von ihm abwendet.

Links der Dichter in rothem pelzgefuttertem Ueberrocke, welcher das grüne goldgesäumte Untergewand bis auf die Brust und Aermelenden völlig bedeckt. Die Stellung ist jener gespreizte gothische contraposto, welchen wir bereits auf dem dritten und fünfzehnten Bilde hervorzuheben gehabt haben, und welcher offenbar graziös wirken sollte. Zeichnung und Haltung des seitwärts in die Hand geneigten Kopfes stimmen genau mit dem Bilde des Heinrich von Veldek überein, nur dass die Locken etwas blonder gefärbt sind und der linke Ellbogen, statt sich auf das Knie zu stützen, frei in der Luft schwebt. Die Rechte hält einen nur in schwarzer Vorzeichnung angedeuteten Schriftzettel am untern Ende empor. Die gegenüberstehende Geliebte wendet sich spröde ab, blickt nach der andern Seite und streckt abwehrend die rechte Hand empor, während sie mit der Linken das Kleid zum Weiterschreiten vor den Füssen aufhebt. Die Kleidung ist die einer vornehmen Dame: über dem purpurrothen Unterkleide, das nur an den Aermeln und Füssen sichtbar wird, ein blauer ärmelloser und ungegürteter Ueberwurf mit gelbem

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 3.

Futter und darüber ein loser, über die Schultern gehängter, pelzgefütterter Mantel von rothgelbem Stoffe. Am Hals und den Armen die übliche Goldborte. Das Haupt, von dem blonde Locken lang den Rücken herabwallen, bedeckt ein weisses Gebende. Die Haltung der weiblichen Figur stimmt völlig mit der oben erwähnten Pose des Dichters überein. Sie entsteht dadurch, dass das weitab gestreckte rechte Spielbein die Hüfte über dem linken Standbeine weit heraustreten macht, und der Oberkörper in Folge dessen ganz nach der andern Seite herabsinkt. Durch eine entgegengesetzte Neigung des Kopfes entsteht dann jene S-Linie in der Körperform, welche als Eigenthümlichkeit der gothischen Periode bekannt ist und auch in unserer Handschrift bis zur Ermüdung wiederkehrt. Den Grund, auf welchem beide Figuren stehen, bildet leicht gewellter grüner Rasen. Das Wappen, wie oben vertheilt, zeigt im blauen Felde drei liegende silberne Hiefhörner mit rothen Tragbändern und als Helmzier zwei ebensolche stehend und einander zugewendet.

Die Umrahmung besteht zur Abwechslung wieder einmal aus goldenen Rauten zwischen blau und roth.

Ueber die Person unseres Dichters, der mit dem urkundlich 1234—1255 bezeugten schwäbischen Ritter Gottfried von Nifen (Neifen, Neuffen) identisch sein dürfte, hat neuerdings Fr. Grimme dankenswerthe Aufschlüsse gegeben*). Das auch urkundlich bezeugte Wappen**) stimmt in der Zeichnung mit Grünenberg (fol. XI) und Nr. 85 der Züricher Wappenrolle, die Tinkturen weichen dagegen ab, ebenso wie bei Siebmacher (II, 7), der ausserdem abweichend ein wagrechtes Horn über einem rothen Hute als Zimier giebt. Die dargestellte Scene könnte unschwer mit dem einen oder anderen der Verse, in welchem der Dichter die Sprödigkeit der Liebsten beklagt, in Zusammenhang gebracht werden, doch mag es sich auch hier nur um ein allgemeines Motiv handeln. Die verschmähte Liebe, die Liebessorge, der Liebesgram sind unentbehrliche Ingredienzien zu der poetischen Liebeskost, welche die Minnesinger jenes Zeitalters ihren Hörern vorzusetzen pflegten. Dieser sentimale Anstrich, das unmännliche Schwärmen und Klagen beeinträchtigt für unser Gefühl die Wirkung jener Dichtweise nicht unwesentlich, in der damaligen Zeit fand man solches Gebahren einem Geschlechte von Männern wohl anstehend, deren sonstiges Leben der Erlangung höchster Rittertugenden in harten Kämpfen geweiht war. Das hohe Mittelalter zeigt sich auch hierin so recht als Zeitalter der Gegensätze. Der Maler mag somit nur allgemeine, landläufige Gedanken bei der Wahl dieses Themas im Sinn gehabt haben. Wär es ihm darum zu thun gewesen, eine der Dichtungen selbst zu illustriren, so hätten ihm gerade beim Gottfried von Nifen im Büttnerliede und andern Gedichten dankbare Stoffe genug zu Gebote gestanden. — Ausser im Faltenwurfe treten malerische Vorzüge bei unserm Bilde nicht gerade hervor; die parallele Stellung der beiden Figuren wirkt recht eintönig, dagegen sind die Gesten bezeichnend und ausdrucksvoll.

*) Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Lyceum in Metz 1894.
**) Seiler a. a. O. Tafel IV u. Mitth. d. Antiqu. Ges. i. Zürich XVIII, 4 u. Nr. 62 u. 103.

18) Fol. 42ᵃ. Graf Albrecht von Heigerloch. XVII. (N 1)

Der Tod des Markgrafen beim Ueberfall von Leinstetten.

In der Mitte des Bildes als Mittelpunkt dichten Kampfgetümmels erscheint die Hauptperson auf einem unter ihr zusammenbrechenden Rosse, aber dennoch hoch aufgerichtet im Sattel, nach rechts gewendet. Das rothfarbige Thier zeigt seitlich am Bauche eine klaffende, stark blutende Wunde und ist bereits so weit in die Kniee gesunken, dass die Füsse des Reiters fast den Boden und damit den unteren Bildrand berühren. Ausserdem hat der eine der ihm entgegen reitenden Gegner dasselbe Pferd im Sturze um den Hals gepackt, und indem er den Kopf des Thieres nach dem Beschauer herumgedreht am Zügel festhält, bohrt er sein Schwert von oben tief in dessen Brust. Diese That erscheint als ein Akt verzweifelter Nothwehr, indem der Graf diesen Gegner bereits mit der Linken im Genick gepackt, auf den Pferdehals herunter gedrückt hat und weit von hinten zum tödtlichen Streicheausholt. Dass dessen Kopf auch vorher bereits mit der Klinge des Grafen Bekanntschaft gemacht hat, beweist sowohl der blutige Hieb, der das aus dem Halsberg hervorschauende Gesicht schräg theilt, als auch das überreichlich am Schwerte des Grafen haftende und herabtröpfelnde Blut. Der Graf trägt über der silbernen Rüstung einen grünen Waffenrock, auf dem oben und unten das Wappenschild, von Silber und Roth getheilt, angebracht ist; das Haupt umschliesst der mächtige silberne Topfhelm, von dem eine rothe Helmdecke flattert. Auch die Schwertklinge ist diesmal silbern getuscht mit goldenem Knopf und ebensolcher Parirstange. Die Helmzier besteht aus zwei Hörnern, in derselben Weise wie auf dem vorigen Bilde angeordnet, aber mitsammt den in der Mitte geschlungenen Bändern, wie der Schild, in Silber und Roth getheilt. Die Behandlung des Streithelmes mit der flatternden Helmdecke ist eine rein heraldische. Dem Waffenrock entsprechend ist die Pferdedecke grün gefärbt und mit denselben Schilden verziert, das Zügelwerk weiss, Bügel und Sporen roth, der Sattel in den Farben des Wappens bemalt. Der erwähnte Gegner, welcher, wie alle übrigen Nebenfiguren des Bildes, im Verhältniss zum Grafen etwas kleiner gezeichnet ist, erscheint in rothem Waffenrock ohne besondere Abzeichen. Der vom Haupte geschlagene silberne Helm ist in den Schoss des Reiters gefallen und erscheint dort durch das Vornüberbeugen zwischen Pferdekopf und Leib eingeklemmt. Vom blauen Pferde, das er reitet, wird unbedeckt nur die Schnauze sichtbar, hoch erhoben, dicht vor dem Leibe des Gegners, ausserdem ein Stück Bauch unterhalb des schwarzen Sattels und ein Theil des mit rother Kuvertüre bedeckten Rückens. Das Uebrige verschwindet hinter der davorgezeichneten Gruppe eines zweiten neben seinem zusammengebrochenen Pferde vornübergestreckt nach links hin am Boden liegenden Gegners, der ein wenig aufgerichtet, mit letzter Kraftanstrengung dem Pferde des Grafen seinen Dolch in das rechte Vorderbein bohrt. Das Pferd, welches aus einer klaffenden Wunde am Rücken blutet, ist gelb getuscht, ohne Wappendecke — der schwarze Sattel liegt frei auf —,

während der über und über mit Blut und Wunden bedeckte Reiter, durch den weissen Sporn als Ritter gekennzeichnet, einen oben grün und unten gelb gefärbten Waffenrock trägt. Eine flache blaue Eisenhaube bedeckt den Schädel; das Gesicht schaut, von einem Hiebe gespalten, blutüberströmt aus dem Halsberge hervor. Während der Graf diesen beiden Gegnern gegenüber ficht, sind seine Gefährten auch nicht unthätig geblieben. Der Vorderste von ihnen, rechts im Bilde hervorschauend, in lila Waffenrock und mit einem beckenartigen silbernen Helme auf dem Haupte, hat seinen bereits aus vielen Wunden blutenden Gegner, ähnlich wie auf dem achten Bilde der Anhalter, um den Hals und den silbernen Topfhelm herum gepackt und holt mit hocherhobenem Schwerte — auch dieses silbern gefärbt — zum Hiebe aus. Verzweiflungsvoll klammert sich der Besiegte weit vornübergebeugt mit der Linken an den schwarzen Sattel des vor ihm reitenden Genossen, dem, wie wir gesehen haben, der Graf ein gleiches Schicksal zu bereiten im Begriff steht; die Rechte ist abwehrend erhoben. Die Unklarheit, an welcher diese Gruppe in hohem Maasse leidet, ist, wie so oft, hauptsächlich auf die Färbung zurückzuführen. Waffenrock und Kuvertüre des Siegers sind lila getuscht; statt nun für den Gegner eine ganz abweichende und sich deutlich abhebende Farbe zu wählen, tuscht unser Maler dessen Waffenrock ebenfalls lila, freilich mit schrägen gelben Streifen darauf, die aber nur noch die Unklarheit vermehren. In Folge dessen gehen beide Figuren nicht auseinander, zumal auch vom Pferde des Besiegten nur ein gelber Fleck unterhalb des erhobenen rechten Armes zu sehen ist. Das Gesagte trifft ebenso auf die im Vordergrunde auf der entgegengesetzten Seite dargestellte untere Kämpfergruppe zu. Hier bohrt ein auf gelbem Rosse nach rechts hin reitender Ritter, in lila und grün gestreiften Waffenrock gekleidet, das breite, silberne Schwert dem mit seinem schwer verwundeten blauen Rosse gestürzten Gegner in den Hals, indem er ihn ähnlich wie der letztbeschriebene Sieger im Nacken packt. Ausser dem blutbespritzten Kopfe wird von dem Unterliegenden nur noch der rechte Arm sichtbar, der kraftlos das Schwert sinken lässt; ebenso erscheinen vom Ross nur, mit gelber Kuvertüre bedeckt, Hals und Kopf, die blutbeströmt sich abermals viel zu wenig von dem dahinter gezeichneten gelben Rosse des Siegers abheben. Das Uebrige verschwindet hinter der Hauptgruppe. Als des Letzten haben wir noch eines vierten in gelbem Sattel und auf weiss geschirrtem Rothfuchse dem Grafen zu Hilfe sprengenden Streiters zu gedenken, der etwa von den Knieen ab aufwärts über der letztbeschriebenen Gruppe hervorragt. Er führt in der Linken die Hohenberg'sche Sturmfahne (silbern und roth getheilt), während die Rechte ein blutiges, silbernes Schwert über dem Haupte schwingt. Letzteres wird von einem schmucklosen silbernen Topfhelm bedeckt, Wappenrock und Pferdedecke sind einfarbig ziegelroth. Wie bei dem Bilde des Leiningers (Nr. 13) erscheint auch hier, fast die ganze rechtsseitige Hälfte des Hintergrundes einnehmend, ein Bauwerk, von dem aus Zuschauer dem Kampfe beiwohnen. Der aus grünen, malachitartig geaderten Quadern bestehende Unterbau ist leicht geböscht und oben mit einem consolartigen Vorsprung und

gelber Deckplatte versehen. Der darüber sich öffnende, blau getuschte Oberstock ist mit drei rundbogigen Oeffnungen versehen und mit einem flachen Ziegeldache gedeckt. Innerhalb der Arkaden werden drei weibliche Wesen sichtbar, in verschiedenartiger Weise ihrem Schmerze über die Vorgänge unten im Bilde Ausdruck gebend. Die Vorderste, grün gekleidet und mit einer gelb und roth gestreiften Puffenhaube auf dem Kopfe, schlägt verzweiflungsvoll die Hände über dem Haupte zusammen, die Nachbarin in lila Kleid und weissem Kopftuche hält schmerzlich bewegt die Rechte an die Wange, während die roth gekleidete dritte Jungfrau, zuäusserst rechts mit dem Schapel auf den blonden Locken, angstvoll die Hände ringt.

Die Umrahmung bildet ein rother Streifen, auf dem ein fortlaufender Rankenzug in gelber Farbe mit goldenen Dreiblättern aufgemalt ist. Die Ecken sind durch goldene Quadrate betont.

Auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass hier wieder ein nachgetragenes Bild vorliegt und zwar von demselben Maler, der die Bilder 4—7 gefertigt hat: dieselbe Farbenreihe, dieselben Eigenthümlichkeiten in Zeichnung und Färbung, dieselbe Art der Umrahmung. Das Pergament ausserdem liniirt, während die Grundstocksbilder, wie wir gesehen haben, sämmtlich auf unliniirtem Grunde gemalt erscheinen. Die Unterscheidungsmerkmale von den übrigen Nachtrags-Malern werden wir an anderer Stelle kennen lernen.

Der gewöhnlichen Annahme zufolge ist in unserem Bilde der mörderische Ueberfall des Jahres 1295 dargestellt, bei dem Graf Albrecht von Haigerloch oder Hohenberg unweit seiner Burg Lintsteten fiel, als er den durch sein Gebiet ziehenden Baiernherzog an der Vereinigung mit König Adolf von Nassau zu hindern suchte*). Unser Gebäude würde somit die erwähnte Burg darstellen, von der aus die Angehörigen des Grafen dem Kampfe zuschauen. Nun erscheint der Dichter aber in der Auffassung unseres Künstlers keineswegs als Unterliegender: zwar ist ihm das Pferd unterm Leib erstochen, er selbst sitzt aber noch heil und unverletzt im Sattel, während seine Gegner aus schweren Wunden bluten. Hoch flattert noch die Sturmfahne der Hohenberg in der Hand des ihm zu Hilfe eilenden Vasallen. Trotzdem ist diesmal wohl nicht an eine Kampfscene allgemeiner Art, wie wir so häufig in unserer Folge antreffen, zu denken. Das blutige Ende des tapfern Sängers war gewiss noch zu frisch in der Erinnerung, als dass man bei Auswahl des Vorwurfes im vorliegenden Falle nicht daran gedacht haben würde.

Das obenbeschriebene Wappen des Grafen von Hohenberg — Graf Albrecht nannte sich stets nach seiner zweiten Besitzung Haigerloch im Hohenzollern'schen — findet

*) Der ganze Kampf sehr dramatisch dargestellt im XVII. Abschnitt von Ludwig Schmid's: Graf Albert von Hohenberg (Stuttgart 1879). Die beigefügte kleine Nachbildung unseres Blattes ist dem Stillfried'schen Hohenzollernbuche entnommen und in Folge dessen ebenso ungenau und schlecht wie das Vorbild. Es kann nicht genug vor derartigen mangelhaften Copieen gewarnt werden, die geeignet sind, ganz falsche Vorstellungen vom Wesen und Stil unserer mittelalterlichen Buchmalerei zu erwecken.

sich genau ebenso auf dem Grabsteine des Ritters wie in der Züricher Wappenrolle (Nr. 25), während Siebmacher die Bänder golden und Grünenberg die Tinkturen in umgekehrter Reihenfolge angeben. Der erwähnte Grabstein befindet sich im Kloster Kirchberg bei Haigerloch und zeigt den Schild nur noch durch übergelegtes Buckelreis und den Buckel selbst als Kampfschild gekennzeichnet (s. Herold 1873, S. 3 f.). Den oben gerügten Unklarheiten und Mängeln, besonders in der Farbengebung, stehen nicht geringe Vorzüge unseres Bildes gegenüber. Hat man sich einmal in der Weise, wie wir oben gethan haben, über die einzelnen Gruppen eine klare Anschauung verschafft, so staunt man über die Mannigfaltigkeit und Richtigkeit der gewählten Motive. In dieser Beziehung erscheint das vorliegende Bild durchaus nicht zurückstehend hinter der oben beschriebenen Darstellung des kämpfenden Herzogs von Anhalt (Nr. 8), welche es in der Zahl der Personen sogar noch übertrifft. Dies war freilich nur möglich in Folge Verkleinerung des Maasstabes sowohl bei der Hauptperson als bei den Nebenfiguren. Die Erfindungskraft des Malers N I erscheint dabei in vortheilhaftestem Lichte, und es ist nur zu bedauern, dass das Darstellungs- mit dem Vorstellungs-Vermögen nicht gleichen Schritt gehalten hat. Man denke sich die störenden Farben hinweg, übersetze das Ganze in die richtige Formensprache, und man wird erstaunt sein über die vortrefflichen Einzelheiten der Composition.

19) Fol. 43[b]. Graf Werner von Homberg. XVII. (N II)

Werner von Homberg in siegreichem Kampfe vor den Thoren einer der guelfischen Städte Italiens.

Links die Stadt, aus deren Thor Fussvolk einen Ausfall macht, rechts der Graf mit seinen Reitern. Die Hauptperson, wie auf dem vorigen Blatte die ganze Darstellung beherrschend und den Mittelpunkt des Bildes einnehmend*), erscheint hoch aufgerichtet, aber im scharfen Ritt etwas vornübergebeugt auf einem stahlblauen Rosse, das in weitem Sprunge mit hoch erhobenen Vorderbeinen ausgreift, während in der üblichen Weise die Hinterbeine dicht neben einander auf dem grünen Rasen stehend gezeichnet sind. Ausser der mit weissen Stickereien und zahlreichen Wappenschilden verzierten Kuvertüre von rosa Tuch mit gelbem Futter ist noch als besonderer, jedenfalls sehr unpraktischer Schmuck darüber auf dem Kopfe des Streitrosses ein silberner Helm mit dem je einen gelben Ring mit rothem Stein im Maule führenden silbernen Doppelschwan als Zimier angebracht. Die Schilde zeigen in goldenem Felde die beiden schwarzen Adler des Hombergischen Wappens. In derselben Weise wie die Pferdedecke ist, wie immer, auch der kurze Wappenrock in Farbe und Verzierung dargestellt. Das linke Bein, dessen Eisenhülle oberhalb der

*) In derselben Weise erscheint unser Held als Mittelpunkt des Kampfgewühles auf dem Bilde des Codex Balduini Trevirensis (Irmer'sche Ausgabe, Taf. X a), wo der blutige Kampf mit Guido della Torre dargestellt ist.

Wade noch besonders durch einen Riemen umschnürt erscheint, ist energisch nach vorn gestreckt, und die in übertriebener Weise vorn heruntergedrückte Fussspitze scheint sich in den goldenen Bügel ordentlich einzukrallen. Auch der Sporn ist vergoldet, ebenso wie Sattel, Sattelgurt und Gebiss. Der linke Arm, etwas seitlich vorgestreckt, hält mit kräftiger Faust den ursprünglich roth gefärbten, jetzt fast ganz abgeblassten Zügel; in der hoch erhobenen Rechten blitzt das silberne Schwert mit goldenem Knopf und Parirstabe. Den Kopf des Grafen bedeckt ein Helm, der dem oben beschriebenen genau entspricht und nur noch mit einer im Winde flatternden silbernen Helmdecke versehen ist. Als eigenthümliches Zierstück erscheint ferner ein kleiner viereckiger Schild mit Wappen auf dem Schulteransatze des linken Armes ruhend. Von den vier rothen Putscheln an den Ecken, die vielleicht mit der Befestigung dieses Schildchens an der Rüstung zusammenhängen, ist nur noch das eine links oben auf dem weissen Pergament erhalten, bei den übrigen ist, wie beim Zügel, das Roth von der darunterliegenden Farbe fast ganz abgesprungen. Unmittelbar neben und hinter dem Grafen folgt dessen Bannerträger gleichfalls auf einem blauen Rosse, das aber fast vollständig vom vorderen Pferde verdeckt wird, so dass auch vom goldenen Sattel und der lila Kuvertüre nur ein kleines Stück sichtbar wird. Ueber dem Panzer trägt er einen gelb- und roth-gestreiften Ueberwurf; das Haupt bedeckt ein silberner Helm, über welchen, nur den Gesichtstheil freilassend, eine ebenfalls gelb- und roth-gestreifte hohe kegelförmige Mütze mit goldenem Pfauenfedernbusch als Zimier gestülpt erscheint. Der allein sichtbare linke Arm hält einen rothen Fahnenstock mit silberner Spitze. Das Fahnentuch zeigt wiederum die beiden schwarzen Adler auf goldenem Grunde und einen weit über das rechteckige Fahnentuch herausragenden horizontalen rothen Wimpel, den sogenannten Fleder. In derselben Weise reihen sich noch, den Kopf dem Beschauer fast voll zuwendend, zwei weitere Kampfgenossen des Hombergers bis zum rechten Bildrande hin schräg hintereinander an, der vordere in schwarz verziertem (s. unten) gelbem Waffenrock und mit silbernem Topfhelme, der einen aus einer goldenen Krone aufsteigenden und mit weissen Herzen besteckten Hahnenfederbusch als Zimier trägt*), der hintere in rosa Waffenrock und mit einem kegelförmigen, mit Pfauenfedern besteckten goldenen Zimier auf dem silbernen Helme. Ebenso wie auf dem Helme des Fahnenträgers ist auch hier die bunte Zeichnung auf dem Golde fast ganz verschwunden, sowohl auf den Pfauenfedern als auf dem Kegel, der noch undeutliche Spuren eines gewellten blauen Musters zeigt. Oberhalb der vorstehend beschriebenen Reiterschaaren sehen wir schliesslich die Helmspitzen oder Zimieren dreier weiterer Ritter hervorragen. Von links nach

*) Bartsch (a. a. O. pg. CLXXIII u. CLXXIV) irrt, wenn er von drei weissen Kleeblättern spricht und daraus auf die Person des Friedrich von Burtscheid schliesst; es sind deutlich mindestens neun Blätter zu sehen. Höchstens dass man der Form nach die Herzen auch als Lindenblätter auffassen könnte, wozu freilich die Farbe schlecht passen würde. Nach Seiler (a. a. O. S. 211) ist die Krone in Verbindung mit einem andern Helmschmuck nicht als Rangabzeichen zu betrachten.

rechts betrachtet sind es zunächst ein roth- und gold-getheiltes Stierhörnerpaar, umgeschlungen von einem rothen Bande, sodann ein Menschenrumpf mit rothem Kleid und rother Mütze auf blonden Locken, schliesslich ein rother Hunde(?)-Rumpf.

[G. von Wyss*) hat versucht, die Begleiter des Grafen nach den oben angeführten Helmzierden zu bestimmen; der hinter dem Bannerträger Reitende soll ein Graf von Eptingen (des Zweiges von Sissach) sein, und in der That stimmt nicht nur das Helmkleinod, sondern auch der überzwerch gelagerte Adler der Eptinger ist auf dem gelben Waffenrocke deutlich sichtbar. Minder einleuchtend ist die Identificirung dreier anderer Geschlechter aus Basels Umgebung. So reicht das gelb und rothe Horn nicht zur Bestimmung der Rotberger aus, da es z. B. in der Züricher Wappenrolle (280) auch als Zimier der Haitnow dargestellt ist und sich auch sonst verwendet findet. Ebenso kommt der rothe Löwe nicht nur bei den Baseler Wartenbergs vor, sondern auch bei dem Thurgauer Geschlecht der Anwile (Zür. W. 170) und mit geringen Abweichungen auch sonst mehrfach (z. B. Zür. W. 120, 198, 393, 403, 452). Aehnlich steht es mit dem dritten Kleinode: dem Manne mit rother Mütze, den von Wyss für Rodtersdorf im Leimenthal in Anspruch nehmen möchte. Jedenfalls ist aber so viel zu erkennen, dass es sich hierbei nicht um willkürliche Erfindungen handelt, sondern der Maler das Bestreben gehabt hat, die wirklichen Kampfgenossen des berühmten Helden auch hier im Bilde an der Seite desselben zu verherrlichen. Dies erscheint um so natürlicher, als der Homberger Graf und Minnesänger ein Zeitgenosse des Malers und wahrscheinlich noch in voller Kraft thätig war, als unser Bild entstand. Die Erzählungen von den an's Fabelhafte grenzenden Heldenthaten des deutschen Ritters im wälschen Lande gingen damals von Mund zu Mund, und so werden auch oft genug die Namen seiner Begleiter als Theilnehmer an dem Ruhme ihres Führers genannt worden sein.]

Der Fülle von Köpfen oben entspricht unten ein unentwirrbares Gewühl von Pferdebeinen. Kaum dass die vier stahlblauen Beine des gräflichen Streitrosses richtig herauszufinden sind; zu welchem der erwähnten Reiter aber die drei schwarzen oder die übrigen acht in verschiedenen Nüancen von Blau gehaltenen Pferdebeine und Hufe gehören, ist nicht zu ermitteln. Von den Gegnern links erscheinen die beiden Anführer gleichfalls beritten, und zwar hinter d. h. über dem kämpfenden Fussvolke. Zunächst ist nur ein nach links, also zur Flucht gewandter Blauschimmel zu unterscheiden, dessen blaue Kuvertüre mit weissen Verzierungen und rothem Futter versehen erscheint. Vom goldenen Gebisse geht ein rother Zügel aus nach der Eisenfaust eines mit rothem Wappenrocke bekleideten Ritters, der aber selbst viel zu weit nach links gezeichnet erscheint, als dass man ihn ohne das

*) In den Mitth. d. antiqu. Ges. in Zürich, Bd. XIII, 2 (1860) S. 16. Die daselbst gegebene farbige Copie unseres Blattes, die als treu und trefflich bezeichnet wird (S. 14) ist leider fast das Gegentheil. Nicht nur, dass die Zeichnung durchweg ungenau, mehrfach falsch und unvollständig ist, von den Farben stimmt kaum eine einzige; die meisten Töne sind wie willkürlich gewählt.

Hilfsmittel des Zügels als zu dem erwähnten Pferde gehörig erkennen würde, zumal ja auch Wappenrock und Kuvertüre nicht, wie üblich, in den Farben übereinstimmen. Der Oberkörper ist wie beim Gegner des Herzogs von Brabant (s. oben S. 115) soweit im Sattel herumgedreht, dass die hoch erhobene Rechte mit silbernem Schwerte den Hieb des ihn verfolgenden Grafen zu pariren vermag. Den Kopf bedeckt ein silberner kugelförmiger Helm, dessen vorderer Theil ein bewegliches Visier mit einem breiten Horizontalspalte (vgl. unten Nr. 65[a]) enthält. Unterhalb der Schnauze des feindlichen Pferdes wird auf der blauen Decke ein Stück gepanzertes Bein sichtbar, dessen Zusammenhang mit unserem Ritter nur dadurch zu beweisen sein dürfte, dass es eben keiner andern Figur angehören kann. Nicht minder verfehlt ist der zweite der feindlichen Anführer, von dessen Pferde gar nichts zu sehen ist; er ist jedenfalls auch mit dem Körper dem Feinde zugewendet zu denken, denn er hat einen tödtlichen Hieb von vorn mitten in das aus dem Halsberge hervorschauende Antlitz erhalten und scheint im Begriffe, hintenüber vom Pferde zu fallen. Ausser dem Kopfe und einem Theile der Brust schaut nur noch der rechte Oberarm über und neben dem Kopfe des letzterwähnten Pferdes hervor. Der Unterarm scheint im rechten Winkel hinter dem Rücken nach dem Schilde zu langen, dessen oberer Theil oben noch sichtbar ist und in gelbem Felde eine rothe Rose zeigt. Auch der Waffenrock ist gelb und mit einer Rose verziert. Statt des Topfhelmes trägt der Reiter einen silbernen Hut. Die äusserste Ecke links nimmt eine aus dem Stadtthor dicht gedrängt hervorbrechende Schaar Fussvolk ein, von dem natürlich nur die vordersten Zwei oder Drei näher zu unterscheiden sind. An der Spitze, in gegürtetem lila Kittel und gelben Beinkleidern ein vorschreitender Kämpfer, der eine dünne gelbe Lanze wurfbereit wiegt, während der Oberkörper hinter einem grossen Schilde, das in gelbem Felde eine grosse rothe Lilie zeigt, Deckung sucht. Von einem zweiten Fusskämpfer, dessen grüner Kittel und rothe Beinbekleidung rechts daneben hervortreten, sieht man nur den rothen Schild mit einem weissen Stern oben darin; dahinter noch ein grüner Schild. Den Abschluss nach dem Bildrande zu bildet ein Mann in rothem Rock und grünen Beinkleidern. Ein breites Schwert hängt an der Hüfte, der Schild verschwindet zur Hälfte hinter einem zuäusserst links emporstrebenden Thurme, so dass oben die Figur: eine braune Kanne in gelbem Felde, gerade noch zu erkennen ist. Von der übrigen Schaar ist nur die allen gemeinsame Kopfbedeckung, eine enganliegende Beckenhaube, wie alles Eisenzeug silbern getuscht, in dichtem Gewimmel sichtbar.

[Aehnlich wie von Wyss (s. oben) die Sieger, so hat E. L. Rochholz*) bei der unterliegenden Partei die vom Maler gegebenen Kennzeichen zu verwerthen gesucht und den mit einer gewissen Absichtlichkeit in den Vordergrund gestellten gelben Schild mit rother Lilie, meines Erachtens mit Recht, mit den sizilianischen Anjous, auf welche auch

*) Im XVI. Bande der Argovia (Aarau 1885), pg. XXI.

die Lilien auf der Thurmfahne (s. unten) hinweisen, in Verbindung gebracht. Ob dagegen die braune Kanne in gelbem Felde als redendes Wappen des Seneschall aufzufassen ist, erscheint uns mindestens zweifelhaft. Im Konzilienbuche (Blatt CXXVI b) z. B. erscheint das Wappen, mit umgekehrten Tinkturen, als das des Herrn Johannes Schilling aus Franken. Rochholz's Annahme, dass in unserm Bilde das Treffen dargestellt sei, welches Graf Werner dem Seneschall Roberts von Sizilien lieferte, würde durch den Nachweis von des Letzteren Wappen natürlich erheblich unterstützt werden.]

Der erwähnte Thurm, welcher dem linken Bildrande parallel sich als schmaler Streifen vom untern fast bis zum obern Rande erstreckt, zeigt Quaderbau von rosa Farbe und ein rothes Ziegeldach, von dessen Spitze eine senkrecht viermal gold- und rothgestreifte Fahne herabweht. Im Anschluss daran erstrecken sich weiter nach rechts hin die Mauern, Thürme und Häuser der Stadt, vor welcher der Kampf stattfindet und zwar von so hohem Augenpunkte aus gezeichnet, dass man von oben schräg hineinsieht. Die Stadtmauer, aus deren schwarzer Thoröffnung die Besatzung zum Ausfalle hervorgebrochen ist, besteht aus blauen Quadern mit einem oberen Abschlusse von gelben Zinnen, oberhalb deren, in entsprechend kleinerem Maasstabe gezeichnet, zwei weibliche Wesen, die eine in Rosa, die andere in Lila gekleidet, händeringend und wehklagend sichtbar werden. Weiterhin sieht man ein grünes Haus mit Ziegeldach und einem weissen schiefergedeckten Dachreiter emporragen, offenbar die Hauptkirche der Stadt. Dachreiter und Frontgiebel sind mit je einer mächtigen goldenen Lilie als Kreuzblume geziert. Von Baulichkeiten erscheinen ferner rechts daneben ein hoher viereckiger Thurm aus rosa Quadern mit Schieferdach und einer horizontal viermal roth- und weissgestreiften Fahne oberhalb des goldenen Knaufes. Ein ähnlicher Thurm erhebt sich weiter links vor einem Stück der hier hervorschauenden hintern Seite der Stadtmauer, nur dass sein Quaderwerk veilchenblau bemalt ist, die Deckung aus rothen Ziegeln und der oberste Abschluss aus einem goldenen Hahn besteht. Ferner ganz rechts auf einer gebogenen hölzernen Strebe, erkerartig frei über die Stadtmauer hinüberragend, ein grünes Häuschen mit rothem Dach und rundem Schornstein, aus dessen viereckiger Oeffnung ein Weib, gleichfalls die Hände ringend, auf das Kampfgewühl herabschaut. Eine auf dem Giebel aufgesteckte Fahne zeigt vier goldene Lilien auf blauem Grunde. Nach Weiss (Bemerkungen S. 3) sind in diesen Fahnen dargestellt: „die Banner von Aargau, Ungarn und Frankreich“ (Züricher Rolle Nr. 3, 13 und 15).

Die Umrahmung besteht aus einem blauen Rande, auf welchem in bestimmten Abständen goldene Rosetten liegen. Wie vom Golde an vielen Stellen die schwarze Zeichnung der Rosetten abgesprungen ist, so erscheint auch von einer ursprünglich rothen Einfassung des blauen Randes nur noch eine dunkle Spur.

Was zunächst das Wappen des Helden anbetrifft, so finden sich Schild und Helmzier genau ebenso in der Züricher Wappenrolle (Nr. 24), während im Grünenberg (LXXIV b), Siebmacher (II, 7) und Geffken (XXXVII V) mancherlei Abweichungen vorkommen.

Der Doppelschwan im Wappen der Homberger erscheint erst seit der Verheirathung des Grafen Ludwig mit Elisabeth von Raprechtswyl und seit der dadurch herbeigeführten Erwerbung der Grafschaft gleichen Namens. Eine genaue Wiederholung des Helmes mit dem Kleinode ist auf der unserm Bilde gegenüber befindlichen Seite zu Beginn des Textes der Lieder in Verbindung mit der Initiale M in lila Umrissen gezeichnet. Auch hier ist der Stein in den Ringen durch einen rothen Punkt hervorgehoben.

Ueber die Person unseres Sängers herrscht kein Zweifel*). Werner von Homberg gehört zu den populärsten Rittergestalten der Zeit, welche den Ruhm deutscher Tapferkeit in den Kämpfen des Kaisers gegen die guelfischen Städte Italiens verbreitet haben. Wie aus unserer Beschreibung hervorgeht, dürfte es auch hier schwer sein, ein bestimmtes Ereigniss im Leben des Sängers aus unserem Bilde mit Sicherheit heraus zu erkennen. Der Maler mag nach der Rochholz'schen Auffassung ein solches im Auge gehabt haben (s. oben), es fehlte ihm aber die genaue Kenntniss der Einzelheiten, ohne welche ja schliesslich eine derartige Kampfscene wie die andere aussieht.

Zum ersten Male tritt uns hier ein zweiter Nachtragsmaler (N III) entgegen, auf den, wie wir sehen werden, im Ganzen nur vier Bilder und zwar die zuletzt eingefügten, zurückzuführen sind. Dem Nachtragsmaler N I nahe verwandt, unterscheidet er sich doch von diesem wieder durch eine Anzahl charakteristischer Eigenheiten, zu denen in erster Linie das Fehlen des Fleischtones, die stumpfere Form der Schuhe, die Vorliebe für weisse Tupfen und die eigenthümliche Umrahmung zu rechnen sind. (Näheres unten im Zusammenhange). Auf die künstlerischen Mängel unseres Bildes haben wir oben bereits wiederholt hinzuweisen gehabt. Hierfür ist aber weniger die Farbengebung verantwortlich zu machen, obgleich die unglaubliche Buntheit auch diesmal das ihrige zur Unklarheit des Ganzen beiträgt, als vielmehr das allgemeine technische Unvermögen des Künstlers einer so schwierigen Aufgabe gegenüber. Vor Allem ist wiederum der Maasstab für solche Massen-Darstellungen ein viel zu grosser; eine Figur ist der andern im Wege, und ausser dem Haupthelden hebt sich kaum eine einzige Gestalt auf den ersten Blick klar von den übrigen ab. Am meisten verfehlt ist in dieser Hinsicht die linke Seite des Bildes. Dennoch fehlt es auch diesmal nicht an Einzelheiten, die dem Künstler besser gelungen sind. Ich rechne hierzu: die Zeichnung der Hauptfigur, sowohl des Reiters wie des Rosses, sowie die lebendige Haltung des Speerwerfers links im Vordergrunde. Auch die Bewegungen der klagenden Weiber sind bezeichnend und gut. Das Architektonische leidet wie gewöhnlich unter der falschen Linienperspektive und dem Wechsel des Augenpunktes. Wie der Dachreiter auf den Dachfirst aufgesetzt ist, wie der erkerartige Vorbau mit seinem Dach in den schlank wie ein Minaret aufsteigenden Thurm einschneidet, wie die Stadtmauer hinten hoch oben wieder zum Vorschein kommt, dies alles zeugt von einer

*) S. Litteratur bei Zangemeister a. a. O. S. 4.

noch in den Kinderschuhen befindlichen Kunst. Dazu kommen das übliche Missverhältniss zwischen den Baulichkeiten und Figuren und die unnatürliche Buntheit bei Pferden und Häusern. Die Architekturformen sind die denkbar einfachsten, und es ist nicht recht begreiflich, wie Rochholz (a. a. O. pg. XXI) dabei Andeutungen an den italienischen Baustil hat erblicken können. „Nürnberger Baukastenstil" dürfte die richtigere Bezeichnung sein. Als ein besonderer Vorzug ist aber schliesslich noch hervorzuheben, dass hier zum ersten Male von Gesichtsausdruck und Mienenspiel, bei einigen Figuren wenigstens, die Rede sein kann. Der vorderste Fusskämpfer z. B. schaut grimmig genug drein, indem er mit weit geöffnetem Munde den Schlachtruf ertönen lässt, und in den Mienen der drei Frauen oberhalb der Mauern spiegelt sich deutlich die Verzweiflung über die Vorgänge unten im Bilde wieder. In dieser Beziehung zeigt sich der Maler N III den andern drei Illustratoren unserer Handschrift, mit denen er im Uebrigen die technische Routine ungefähr gemein hat, entschieden überlegen.

20) Fol. 46b. Herr Jacob von Warte. XVIII. (N I)

Der alte Herr von Warte im Bade von holden Frauen bedient.

Im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden wilden Kampfscenen haben wir hier einen Vorgang friedlichster Art vor uns. Auf blumigem Rasen unter einer hohen Linde, welche ihre stilisirten grossen Blätter an sanft gebogenen Zweigen gleichmässig vertheilt herabhängen lässt und zwei kleinen, gefiederten Sängern — der untere ganz braun, der obere braun mit bunten Flügeln — zum Aufenthalt dient, erscheint von der Seite gesehen eine hölzerne Badewanne aufgestellt mit erhöhtem und zum Transport durchlochtem Rücken- wie Fussstück. Darin liegt ein Mann, mit dem nackten Oberkörper aus dem Wasser weit herausragend und ebenso wie das Wasser von zarter Hand mit Blumen bestreut. Das Antlitz an sich ist jugendlich, doch deuten die blauweisse Haarfarbe und die kahle Stirn, welche nur von einer kleinen Locke beschattet wird, auf ein vorgeschrittenes Alter des Dargestellten hin*). Der linke Arm ist erhoben und langt nach dem Tranke, den eine am Fussende der Wanne stehende blondgelockte Schöne, in gelbem Kleide und blauem Ueberwurf, ihm mit beiden Händen in einem grossen goldenen Becher zur Labung darreicht. Eine zweite Dame, in violettem Kleide, die etwa in der Mitte hinter der Wanne, gerade vor dem Baume steht, erscheint damit beschäftigt, dem Dichter einen Kranz von rothen Rosen auf das Haupt zu setzen, indem sie sich zierlich zu ihm nieder neigt. Das blonde, lang herabwallende Haar wird, wie bei der Gefährtin, durch einen schmalen weissen Stirnreif mit kleinen rothen, rosettenartigen Verzierungen darauf

*) Auch Gottfried Keller, der diese Scene so lieblich in seine Hadloub-Novelle einzuflechten gewusst hat (Züricher Novellen I, 96), fasst ihn richtig als alten Herrn auf und lässt ihn wegen der Situation, in der ihn das Bild zeigt, von der Gesellschaft weidlich geneckt werden.

— eine beim Maler N I beliebte Art des Schapels — zusammengehalten. Links im Vordergrunde, vor dem Kopfende der Wanne nach rechts hin knieend erscheint sodann eine dritte weibliche Person, welche den Badenden am rechten Arme, der über den Rand der Wanne vorgestreckt ist, mit beiden Händen „massirt". Der Rock ist von derselben Farbe, wie bei der kranzspendenden Schönen, das Haar seitlich zu grossen Wulsten gedreht, und mit einem Netze von roth und goldnen Fäden bedeckt, wie wir oben bereits, aber nur auf Bildern von N I, kennen gelernt haben. Zu diesen drei Damen, die dem alten Ritter im Bade aufwarten, gesellt sich schliesslich noch eine Dienerin am Fussende der Wanne, auf dem Rasenteppich nach rechts hin knieend Sie facht mittelst eines gelben Blasebalges das Feuer unter dem schwarzen Kessel an, welcher mittelst einer schwarzen Kette an einem vom Rande aus in das Bild hinein ragenden dürren Aste aufgehängt erscheint. In letzterem mit Bartsch (Schweizer Minnesänger, pag. CXLV) eine Andeutung auf die kühlere Herbstzeit zu sehen, liegt meines Erachtens keine Veranlassung vor, denn wir haben es nicht mit einem kahlen Zweige, sondern mit einem abgehauenen und als Stütze des Kessels in den Boden gesteckten Knüppel zu thun. Wie gewöhnlich sind auch hier Wappenschild und Helm des Betreffenden links und rechts oben, diesmal zwischen den grünen Blättern angebracht. Der Schild, ausnahmsweise rechts befindlich und an einem kleinen im Bildrande steckenden Haken mit rother Schnur aufgehenkt, ist zweimal in Blau und Silber kreuzweis geschrägt. Der goldene Helm mit rother Helmdecke in Seitenansicht trägt als Zimier eine sogenannte Waele, ein fächerartig gefaltetes, und mit Drähten gespanntes, steifes Leinwandstück, auf dessen Kreidegrund in üblicher Weise die Schildfigur wiederholt ist*). Von dem mit Deckweiss, sowohl in den blauen wie in den silbernen Feldern, aufgelegten Rankenwerke sind deutlichere Spuren nur noch auf dem Silber zu sehen. Fast hat es den Anschein, als ob diese nur den Metall-Tinkturen zukommende „Damascirung" nachträglich vom Maler selbst von den blauen Feldern entfernt worden ist**).

Die Umrahmung besteht oben und unten aus einem rothen, schwarz eingefassten Streifen, links und rechts aus einem blauen mit rother Einfassung. Auf ersteren liegen grüne, auf letzteren weisse Ranken, sämmtliche mit goldenen Sternblumen versehen. Die Ecken, wie gewöhnlich, golden mit aufgemaltem schwarzem Vierpass.

Geschlecht und Person unseres Sängers sind noch nicht mit Sicherheit bestimmt. Bartsch und Baechtold sehen in ihm den Dritten unter den in Urkunden des XIII. Jahr-

*) Vgl. die Untersuchung von Tilenius von Tilenau im X. Jahrg. des Herold (1879. S. 100 f.), und Seiler a. a. O. S. 121; dagegen A. Schultz, a. a. O. II, 76. Die Wäle zuerst bei Ulrich von Lichtenstein beschrieben.

**) K. Bartsch (Schweizer Minnesänger pg. CXLIV) spricht irrthümlich von „rothen Blumen" im blauen Felde, wie sich denn auch sonst mancherlei kleine, durch die Art und Weise der Benützung unserer damals noch in Paris befindlichen Handschrift leicht erklärliche Ungenauigkeiten in der Beschreibung dieses Bildes und der übrigen zu den Schweizer Dichtern gehörigen Bilder vorfinden.

hunderts vorkommenden Freiherrn Jacob von Wart aus dem Thurgau, und in der That stimmt unser Wappen bis auf das Helmkleinod*) mit den Angaben im Grünenberg, Siebmacher und der Züricher Rolle**) überein, Zangemeister***) hat aber mit Recht schon darauf hingewiesen, dass in der erstgenannten Wappenquelle (Taf. 94, S. 74) die Unterschrift auf eine Aargauer Familie hinweist, deren Wappen in Stumpff's Chronik freilich wieder ganz anders aussieht. Die Schweizer Lokal-Forschung wird hoffentlich bald auch hierüber Licht verbreiten, was um so mehr zu wünschen ist, da die Person des alten Freiherrn durch die geschilderte Scene des Nachtragmalers so bestimmt gekennzeichnet und unserem Interesse so nahe gebracht ist, wie wenige Dichtergestalten in der Handschrift.

Der dargestellte Vorgang, welcher mit der Dichtung abermals in keinem Zusammenhange steht, hat für unsere Auffassung des Verkehrs zwischen beiden Geschlechtern etwas Anstössiges, das durch die grauen Haare des Betreffenden nur wenig gemildert wird. In der Zeit, welche unsere Handschrift entstehen sah, war aber das Baden in einer Wanne im Freien, meist unter einem schattigen Baume auf grüner Wiese, wie auch die Bedienung des Mannes im Bade durch Jungfrauen bekanntlich nichts ungewöhnliches. Auch Parzival wird bald nach seiner Ankunft bei Gurnemanz in's Bad geleitet; man überstreut ihn mit Rosen, und zwei Jungfrauen bedienen ihn. Unser Bild gehört zweifellos zu den besten des Meisters N I. Die Scene ist der mittelalterlichen Auffassung gemäss keusch und natürlich aufgefasst, die Composition einfach und klar, die Zeichnung geschickt und sowohl bei der Figur des im Bade Sitzenden, als auch bei den um ihn beschäftigten Frauen nicht ohne Reiz in der Erfindung und Wiedergabe. Wie zart ist nicht die Zurückhaltung ausgedrückt, mit der sich die beiden Schönen mit Kreuz und Kelch in der Hand dem badenden Manne nähern, wie gut beobachtet die Haltung der beiden knieenden Frauen, wie geschickt und sicher die schwierige Lage des nackten Körpers in der Badewanne erfasst. Man vergisst darüber ganz gewisse Unbeholfenheiten des Malers, der z. B. den Rasen im Vordergrunde in der üblichen Höhe aufhören lässt, unbekümmert, dass die den Trank spendende Schöne dadurch in die Luft zu stehen kommt. Nicht unwesentlich beeinträchtigt wird der frische Eindruck dieses Bildes auch durch die steife und unnatürliche Zeichnung des Baumschlages. Die Form des Lindenblattes ist an sich richtig, die Vertheilung der Blätter und die Verzweigung der Aeste aber fast ebenso schematisch, wie auf den Bildern des Grundstocks. Zu den verhältnissmässig discreten Farben unseres Bildes wirkt ausserdem die grell bunte Umrahmung recht ungünstig.

---

*) Irrthümlicherweise giebt von der Hagen (IV, 97) Stierhörner als dargestellt an.

**) Dass dort (Nr. 405) die Schildtinkturen vertauscht sind, kommt, wie gewöhnlich, nicht in Betracht. Eine auffällige Uebereinstimmung in dieser Hinsicht zeigt das Wappen in einer Züricher Ritterwohnung, s. Zeller-Werdmüller, Mitth. d. Antiqu. Ges. in Zürich XVIII (1874) S. 117, abgebildet unter Nr. 87.

***) Die Wappen u. s. w., S. 3.

21) Fol. 48ᵇ. Bruder Eberhard von Sax. XIX. (N I)

Der Sänger als Prediger-Mönch in Gegenwart seines Abtes in der Kirche vor einem Muttergottesbilde knieend und betend.

An Stelle des üblichen bunten Rahmens wird die Scene diesmal von einem architektonischen Aufbau umschlossen, der das Innere eines Gotteshauses andeuten soll. Zwei bunt gesprenkelte „romanische" Säulen mit einer schwerfälligen rothen Basis, ebensolchem Capitäl und drei plumpen Goldwulsten oben, unten und in der Mitte tragen beiderseitig als oberen Abschluss zwei gelbe gothische Spitzgiebel mit ebensolchen Nasen und Krabben sowie je einem goldenen Kreuz als Bekrönung. In der Mitte ist eine unverhältnissmässig kleine Console als Unterstützung der hier zusammenstossenden Giebelseiten angeordnet. Die drei Auflagerpunkte sind ausserdem durch blaue Fialen betont, die mit Blätterkelchen als Bekrönung versehen, in gleicher Höhe mit den erwähnten Kreuzen endigen. Die so entstehenden vier Dreiecke zwischen Giebelschräge, Fialenseite und oberer Horizontallinie sind mit roth und lila gefärbtem Quaderwerk ausgefüllt. Links und rechts von der Mittelfiale sieht man zwei Buchstaben, anscheinend die Capitalen K (in Spiegelschrift) und R, in Weiss angebracht, deren Erklärung wir unten geben werden. Als niedliche Spielerei erscheinen ausserdem rechts und links neben den beiden Giebelschrägen zwei hellrothe Vögelchen auf weissem Zweige hockend. Als gemeinsame Basis und untere Begrenzung des Bildes dient ein blauer Streifen in üblicher Breite. Von dem ehemals darauf befindlichen weissen Rankenwerke sind nur noch Spuren vorhanden. Innerhalb des so gebildeten baulichen Rahmens erhebt sich rechts auf einer blauen, mit schwarzem Maasswerk gezierten Stufe der Altar, dessen allein sichtbar werdende Vorderseite mit einem roth und grün karrirtem Antependium behängt ist. In die schräg gelagerten Vierecke sind Vierpässe in Weiss eingezeichnet. Auf dem Altar erblicken wir zwischen dem Bildrande und einem grossen goldenen Leuchter mit brennender gelber Kerze die Madonna in Vorderansicht, als Himmelskönigin thronend und das nackte Knäblein auf dem Schosse haltend. Zum Sitze dient ihr eine gewöhnliche dreitheilige gelbe Bank, wie wir solche bereits mehrmals beschrieben haben. Das leicht zur Seite geneigte Haupt der Gottesmutter ziert eine goldene Krone, unter welcher hervor ein weisses Kopftuch auf die Schultern niederwallt. Den Körper umhüllen ein blaues Gewand und ein rother auf der Brust geöffneter Mantel. Das Christkind, völlig unbekleidet, ruht, vom rechten Arme der Mutter umschlungen, aufgerichtet in deren Schoss, und breitet, als wenn es die ganze Welt liebevoll umfassen wollte, beide Aermchen seitlich aus. Der goldene Nimbus des Christkindes ist, wie gewöhnlich, zum Unterschiede von dem der Mutter mit einem Kreuze in Roth versehen. Der Blick der Letzteren ist, im Gegensatze zu dem des Kindes, schräg links nach unten gerichtet, wo der Bruder Eberhard in Dominikanertracht andächtig auf der Stufe des Altars knieend, im Mittelpunkte des Bildes sichtbar wird. Der aus der schwarzen Kapuze hervorragende tonsurirte Kopf ist schräg zur oben beschriebenen Gruppe emporgerichtet.

In eigenthümlich realistischer Weise sind vom Zeichner am Kinn und Backen die Stoppeln des Bartes mittelst brauner Punkte angedeutet worden; im Nacken kräuselt sich spärliches weisses Haar. In den erhobenen Händen hält der Mönch einen sich über seinen Kopf herüberschlängelnden Schriftzettel, der, als der einzige in der ganzen Handschrift, beschrieben ist und zwar mit folgenden Versen in rother gothischer Schrift: Dirre kranke presant . vrowe si dir gesant . empfahe in von mir | für guot . dur dinen tugentlichen muot . iemer si von dir bewart. , mit der Unterschrift ausserhalb des Zettels: von Sax bruoder Eberhart. Das weisse Ordenskleid wird nur vorn, wo der Mantel auseinander geht und an den erhobenen Armen sichtbar. Hinter diesem steht links neben der Randsäule ein zweiter Mönch, in Dreiviertelansicht, gleichfalls in den langen schwarzen Kapuzen-Mantel, der nur vorn über der Brust geschlossen ist, und das weisse Ordensgewand gekleidet. Ein breiter Streifen von weissem Pelz, dessen gelbe Schatten zu dem röthlichen Tone, in dem die Schatten des weissen Gewandes gehalten sind, in auffälligem Gegensatze stehen, umgiebt den untern Rand des Rockes und deutet auf eine höhere Stellung der betreffenden Person hin, wonach wir in ihr wohl den Abt des Klosters zu betrachten haben dürften. Das Haupt, von blonden Löckchen unterhalb der Tonsur umrahmt, ist mit dem Ausdrucke des Erstaunens auf den knieenden Bruder herabgeneigt, während der Gestus der halb erhobenen und nur wenig aus der schwarzen Kutte hervorschauenden Arme nichts bestimmtes ausdrückt. Der ausgestreckte Zeigefinger der linken Hand ist dabei viel zu lang gerathen, die rechte Hand flach geöffnet. Während rechts oberhalb des Altars eine blaue ewige Lampe an rother Kette vom Giebelsparren herabhängend sichtbar wird, ist das Wappen Derer von Sax in dem entsprechenden Theile links angebracht. Es zeigt oberhalb des von gold und roth gespaltenen und nach rechts gelehnten Schildes den goldenen Helm mit schwarzer Helmdecke und schwarzem Hunds- oder Wolfshaupte. Das rothe Schildfeld weist noch schwache Spuren von Ranken-Ornament (Damascirung) in weisser Farbe auf, wie solche auch bei Siebmacher angedeutet ist, aber auf dem gleichen Wappen weiter unten (fol. 59[b]) fehlt.

Das Wappen belehrt uns in Uebereinstimmung mit der Züricher Wappenrolle (Nr. 140) und Siebmacher (I, 24), dass in dem dargestellten geistlichen Sänger, dessen einzige erhaltene Dichtung natürlich nur die höchste, göttliche Minne zum Gegenstande hat, ein Mitglied des alten rhätischen Geschlechtes, welches sich nach seiner im Rheinthal unweit Feldkirch gelegenen Stammburg von Sax oder auch von Hohensax nannte, zu erkennen ist. Der Name eines Bruders Eberhard von Sax, der in der Ueberschrift zum Texte in unserer Handschrift noch besonders als „ein Bredier“, d. h. Prediger-Mönch bezeichnet ist, lässt sich im Jahre 1309 zweimal urkundlich nachweisen*), von seinen Lebensumständen ist aber nichts Näheres bekannt.

*) K. Bartsch, Schweizer Minnesänger CXCIX. Ueber die Wappen des Geschlechtes s. Fr. Grimme's Aufsatz über die Schweizer Minnesänger, Germania XXXV, 319.

Die bei der Beurtheilung des vorhergehenden Bildes hervorgehobenen Vorzüge finden sich zum Theil auch hier wieder; insbesondere gut gelungen sind die Köpfe, trotzdem der Blick durchweg etwas Stechendes und Starres bekommen hat. Die seitlich blickenden schwarzen Pupillen sind nämlich innerhalb des mit Weiss gehöhten Liderspaltes viel zu klein ausgefallen. Von auffallender Schönheit, vor Allem in der Erfindung, ist die Gruppe auf dem Altare. Wie frei und sicher zugleich steht nicht das Kind, von der rechten Hand gehalten und mit dem Mantel sorglich umschlungen, im Schosse der Mutter, die sich — ein besonders fein beobachteter Zug — mit dem Oberkörper etwas zur andern Seite neigt und mit der andern Hand zum Zufassen bereit erscheint, sobald die lebhaften Bewegungen des Kindes dies erfordern sollten. Dazu die einfache und wirkungsvolle Faltengebung an Mantel und Kleid. Man wird in der gleichzeitigen deutschen Kunst lange suchen können, bis man eine Gruppe von gleicher Vollendung findet; etwas von der Lieblichkeit und Natürlichkeit der italienischen Madonnen des folgenden Jahrhunderts steckt darin, so unscheinbar das Ganze an sich ist. Dabei thut es unserer Werthschätzung keinen Abbruch, dass der Gesichtsausdruck auch bei dieser Gruppe etwas Stieres hat und es dem Künstler nicht gelungen ist, dem Beschauer klar zu machen, ob wir es mit einem auf den Altar gesetzten Bildwerk oder mit einer leibhaftigen Erscheinung der Mutter Gottes zu thun haben. In jener Zeit wurde bekanntlich die realistische Farbengebung bei den Skulpturen auf die Spitze getrieben, so dass aus dem farbigen Zustand an sich kein Schluss zu ziehen ist; nur die Abmessungen der Gruppe dürften als ein Anhalt dafür aufzufassen sein, dass der Maler uns ein Werk der Kunst hat vor Augen führen wollen. Zu Gunsten der andern Auffassung wäre dagegen das oben geschilderte Erstaunen des Abtes anzuführen. Dass dem Zeichner die Gruppe nicht auf den ersten Wurf gelungen ist, beweisen die zahlreichen Verbesserungen, besonders an den Armen des Kindes.

Recht ungeschickt ist wieder einmal das Architektonische in der Umrahmung behandelt. Von den Formen einer gothischen Basis, eines Capitäls, einer Kreuzblume, Krabbe, Fiale u. dergl. hat der Zeichner offenbar nur eine schwache Ahnung gehabt, jedenfalls nicht mehr als die Miniaturenmaler der Canones-Arkaden in karolingischer und ottonischer Zeit, von denen sich unser Künstler wohl auch die beiden Vögel abgesehen haben wird. Der Aufbau wirkt in Folge dessen sehr unglücklich, zumal da die übermässige Freude am bunten Spiel der Farben auch hier wieder in aufdringlicher Weise sich geltend macht. Bemerkt sei noch, dass die in der Mitte der beiden Säulen angebrachten goldenen Wirtel, ursprünglich ein charakteristisches Merkmal des deutschen Uebergangsstils, sich hier bis weit in die gothische Periode hinein verwendet zeigen.

Ein Zusammenhang zwischen Bild und Text ist auch diesmal nur allgemein vorhanden, insofern nämlich, als unser Dichter vor dem Gegenstande seiner himmlischen Minne knieend dargestellt ist, aber ohne Bezug auf eine bestimmte in seinem Lobliede vorkommende Stelle. Sind doch auch nicht einmal die Verse des Schriftzettels dem Gedichte

entnommen. Diese enthalten vielmehr die Anempfehlung eines Kranken in die Gnade der Gottesmutter und beziehen sich möglicherweise auf einen ganz bestimmten Vorgang aus dem Leben des Bruder Eberhard, der dem Dominikanerkloster in Zürich angehört zu haben scheint (s. Bartsch a. a. O. CC) und vielleicht mit dem Maler des Bildes in näheren persönlichen Beziehungen gestanden hat. Auffällig ist jedenfalls, dass nur dies eine Mal und sonst nirgends auf den Nachtrags-Bildern ein Schriftzettel dargestellt ist, und dass ein solcher sonst nirgends im Codex mit Text beschrieben erscheint. Die Annahme einer nachträglichen Anbringung der Verse in Folge eines bestimmten, wichtigen Ereignisses, vielleicht der Errettung eines Kranken (des Malers selbst?) durch das Gebet des frommen Bruders, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die von der Ueberschrift des Bildes verschiedenen Schriftzüge und die abweichende Farbe des Roths in's Auge fassen. Ausserdem erscheint die Haltung der Hände eine viel natürlichere, sobald wir uns den Schriftzettel hinwegdenken.

Ausser unserm Bruder Eberhard enthält der Manesse-Codex, wie erwähnt, wenige Blätter weiter noch einen zweiten Minnesänger aus dem Geschlechte der Sax, den Herrn Heinrich, dessen Bild (Nr. 24) aber von dem Maler des Grundstockes herrührt.

Wie wir bereits in der kurzen geschichtlichen Einleitung gesehen haben (s. oben S. 91), ist unser Codex fast dreihundert Jahre nach seiner Entstehung zuerst im Nachlasse eines Freiherrn von Sax oder Hohensax aufgetaucht. Es liegt also nahe, einen Zusammenhang zwischen dieser Thatsache, dem Vorkommen zweier Dichter aus dem Geschlecht derer von Sax, und der Entstehung unserer Handschrift zu vermuthen, zumal wir ja auch auf dem vorliegenden Blatte einige auffallende äusserliche Abweichungen hervorzuheben gehabt haben. Ein bestimmter Anhaltspunkt nach dieser Richtung hat sich jedoch nicht ergeben, vielmehr ist von Zangemeister in seinem Aufsatz über unsere Handschrift (a. a. O. S. 342 f.), und zwar meines Erachtens mit vollem Recht, in Zweifel gezogen worden, dass der Codex überhaupt jemals Eigenthum der freiherrlichen Familie gewesen ist. Seiner Auffassung nach ist dieser vielmehr seitens der kurfürstlichen Bibliothek in Heidelberg dem Freiherrn Johann Philipp von Hohensax, der mit dem kurpfälzischen Hofe in den engsten Beziehungen stand und sich mit Vorliebe gelehrten Studien hingegeben zu haben scheint, nur leihweise überlassen worden. Zangemeister sieht ferner mit Recht in dem Vorkommen zweier Ahnherren des Betreffenden in unserer Handschrift eine der Veranlassungen zu dieser Entlehnung; vielleicht dass der Freiherr die Lieder abschreiben oder die beiden Bilder für sich copiren lassen wollte. Immerhin bleibt die Möglichkeit bestehen, dass der Urheber unseres Bildes, der Nachtragsmaler N I, mit der Familie von Sax in näheren Beziehungen gestanden und desshalb sein Bild des zweiten Sängers aus dieser Familie nach der oben angegebenen Richtung hin ausgezeichnet hat.

Zum Schlusse sei noch auf die erwähnte sonderbare Anbringung der Buchstaben beiderseitig neben der mittleren Fiale hingewiesen. Bisher glaubte man, hierin ein

Künstlermonogramm oder dergl. erblicken zu sollen, bei näherer Betrachtung dürfte aber doch wohl meine Annahme den Vorzug verdienen, dass wir es hier mit dem durch die Fiale getheilten bekannten „Monogramm Christi" zu thun haben, dass also der erste Buchstabe nicht ein gespiegeltes K, sondern die senkrechte Hasta des P mit der linken Hälfte des darauf liegenden X, der Buchstabe rechts ebenso keine lateinische Capitale R, sondern ein griechisches P mit dem untern rechten Arm des X vorstellen soll. Der obere Arm ist hier weggelassen. Die Anbringung dieses Zeichens sollte wohl dazu dienen, den kirchlichen Charakter des Bauwerks noch besonders zu betonen.

22) Fol. 52ª. Herr Walther von Klingen. XVIIII. (6)

Herr Walther von Klingen in Gegenwart der Damen als Sieger im Tournier.

In der mit fol. 51 beginnenden neuen Lage setzt wieder der Maler des Grundstockes ein und führt uns zunächst abermals eine der beliebten Kampfscenen vor. Wir sehen auf grünem Rasen zwei tourniermässig gerüstete Helden gegen einander lossprengen; rechts der siegreiche Walther auf muthig einhergaloppirendem Rappen, links der durch kräftigen Lanzenstoss hintenüber zum Sturze gebrachte Gegner. Die Ausrüstung des Grafen besteht aus einem pelzgefutterten gelben Wappenrock und ebensolcher Kuvertüre mit dem Wappenschilde des Altenklinger Geschlechtes darauf: dem gekrönten weissen Löwen in schwarzem Felde. Auf dem Haupte trägt er den goldenen Topfhelm mit rother Helmdecke und zwei silbernen, an der Schneide mit Pfauenfedern besteckten Beilen als Zimier. An der linken Schulter hängt wie üblich der Schild, dessen Blason dem des Wappenrockes und der Kuvertüre entspricht, nur dass auf dem silbernen Grunde noch einige kleine goldene Schindeln angebracht sind. Unterhalb des Schildes, dicht über dem Vordertheile des goldenen Sattels, kommt die Zügelfaust hervor, welche den Kopf des Pferdes mittelst des schwarzen Zügels fest heruntergestellt hat; die Rechte hält oben vor der Brust die schwarze Rennlanze gepackt. Zwar ist diese beim Stoss mitten durchgesplittert, hat aber noch Kraft genug besessen, um Ross und Reiter über den Haufen zu stechen. Die Spitze der Lanze, die nicht zu sehen ist (s. unten S. 149) hat den goldenen Topfhelm durchbohrt, so dass das Blut herausspritzt. Der tödtlich Getroffene stürzt, vom Sattel oben noch gehalten, hintenüber, die Lanze sinkt mit der Spitze zu Boden; krampfhaft hält die Linke noch den Schild seitlich empor; noch ruht auch der rothbespornte Fuss im Bügel, im nächsten Augenblicke aber wird sich aller Halt lösen und der Ritter über den Rücken des unter ihm in die Hinterbeine zusammengebrochenen Rosses auf den grünen Rasen des Kampfplatzes sinken. Das Vordertheil des Grauschimmels bäumt sich in Folge der Gewalt des Anpralls hoch auf; der Kopf ist mit der Nase nach oben gerichtet, die Vorderbeine kreuzen sich in der Luft mit denen des feindlichen Rosses. Eine pelzgefutterte und in grüne und rothe Rautenfelder getheilte Kuvertüre, dem Wappenrocke des

Ritters entsprechend, verhüllt fast das ganze Thier. Vorder- und Hinterbug des Sattels sind wie beim Sieger vergoldet, die übrigen Theile ebenso wie Steigriemen und Bügel von gelbem Leder, das Kopfzeug schwarz mit weissen Punkten. Der oben erwähnte Schlachtschild zeigt auf der dem Beschauer zugekehrten Innenseite drei gelbe Schrägbalken in Purpur, der Helm ist ohne Kleinod. Ueber dieser Kampfscene läuft ganz unvermittelt wie auf dem 5. und 8. Bilde ein gelber Zinnenstreifen quer durch das Bild, oberhalb dessen fünf dem Kampfe zuschauende Damen sichtbar werden, alle jugendlich mit lang herabwallenden Locken, bei zweien von einem goldenen Schapel, bei den übrigen von einem weissen Gebende zusammengehalten. Während die Mienen, wie gewöhnlich, schematisch behandelt sind, drücken die Gesten lebhafteste Antheilnahme an dem Vorgange unten im Bilde aus. Die Erste, von links gerechnet, in blauem Rock und grünem Ueberwurfe schaut vorgebeugten Hauptes zu dem Besiegten hinunter und führt die gefalteten Hände schmerzvoll zum Kinne, während ihre Nachbarin in rothem, goldverbrämtem Kleide den Kopf in die rechte Hand stützt und mit der Linken eine erschreckt abwehrende Bewegung macht. Die mittelste der Damen in blauem Gewande wendet ihre Aufmerksamkeit nach rechts dem Sieger zu; der Gestus erscheint nicht recht verständlich: die Linke ist mit ausgestrecktem Zeigefinger wie warnend, die Rechte wie grüssend erhoben. Rechts daneben und dem Beschauer gerade zugewendet, die vierte der Zuschauerinnen in grauem Unterkleid und rothem Ueberwurfe mit breitem Goldbesatz um den Halsausschnitt herum. Die Linke ruht auf der Zinnen-Oberkante; die Rechte ist flach ausgestreckt, als ob sie den Sieger abwehren und von weiterem Vordringen zurückhalten wollte. Aehnlich ist wohl auch der Gestus der in grün gekleideten äussersten Dame rechts aufzufassen. Als äussersten Abschluss des Bildes über den Köpfen der Damen erscheint schliesslich eine freischwebende Reihe von gelben gothischen Nasen-Bogen, welche wohl die hölzerne Decke des Balkons andeuten soll.

Die Umrahmung zeigt das bekannte Muster von goldenen Rauten, nach innen blau, nach aussen roth begrenzt.

Unser Sänger, der durch das oben beschriebene, mit den Darstellungen in der Züricher Rolle, bei Grünenberg und Siebmacher übereinstimmende Wappen*) als Angehöriger des alten Thurgauer Geschlechtes von Klingen und zwar der Linie derer von Altenklingen gekennzeichnet ist, wird übereinstimmend für Walther, den III. seines Namens († 1286 in Basel) gehalten. Ueber seine Lebensumstände ist jedoch nichts Näheres bekannt, auch nicht über einen Zweikampf, auf den sich unsere Darstellung beziehen könnte. Da die Lieder ebensowenig einen Anhalt gewähren, so erkennen wir in unserer Kampfscene wieder einen der beliebten, allgemein verwendbaren Vorwürfe, die den Illustratoren so bequem zur Hand lagen. Aus diesem Grunde ist wohl auch das Wappenschild des Gegners

*) Bezüglich des Helmkleinods stimmt unser Wappen aber nur mit Siebmacher (II, 34) überein. Grünenberg (CXXIV b) und die Züricher Rolle (Nr. 138) zeigen als solches den Schild-Löwen mit einem schwarzen, goldbeschindelten und mit Pfauenfedern besteckten Kamme.

mit dem sehr allgemein gehaltenen, auf der Innenseite angebrachten Heroldsstück als eine freie Erfindung aufzufassen.

Die Vorzüge und Schwächen unserer Darstellung sind die bei den Bildern des Grundstocks wiederholt hervorgehobenen. Besonders hinzuweisen ist nur auf die gelungene Darstellung des besiegten Reiters. Das Problem, einen Kämpfer im Momente darzustellen, da ihn der Stoss des Gegners getroffen hat und er im Begriff steht hintenüber zu stürzen, während das Ross sowohl unter der Last des Reiters wie in Folge der Stosswirkung hinten in die Kniee bricht, gleichzeitig aber mit dem durch jähen Ruck emporgerissenen Kopfe hoch emporsteigend mit den Vorderbeinen in die Luft langt, dies schwierige Problem ist von dem Künstler überraschend wahr und anschaulich zur Darstellung gebracht. Im Allgemeinen leidet aber unsere Darstellung an demselben Uebelstande, wie das Bild des Anhalters (Nr. 8). Man weiss nicht recht, ob man es mit Ernst oder Spiel zu thun hat. Das Fehlen des Krönleins an der Speerspitze des Besiegten — die Speerspitze des Siegers ist nicht zu sehen — und das aus dem durchstochenen Helme hervorspritzende Blut lassen auf einen Kampf um Leben oder Tod schliessen, während anderseits die Gegenwart der Damen und das Zimier auf dem Helme unseres Helden, wie wir gesehen haben, auf ein Kampfspiel hinweisen. Scheinbar verfahren zwar unsere Maler in letzterem Punkte alle nicht consequent, denn auch den Brabanter (9) und seine Begleiter haben wir mit Helmschmuck in die Schlacht ziehen sehen, ebenso die Grafen von Leiningen (13), Haigerloch (18) und Homberg (19). Die Veranlassung hierzu möchte aber wohl darin zu suchen sein, dass die Helmzier damals schon einen wesentlichen Theil des Wappens ausmachte und die Maler den Helm nicht doppelt zur Anschauung bringen wollten. Der Gegner erscheint denn auch im Ernstkampfe in der Regel ohne Zimier, wie es der Gewohnheit entsprach; so auch in den oben angeführten Beispielen. Der erwähnte Codex Balduini ist in dieser Beziehung ganz consequent, und zeigt den Helmschmuck nur, wo es sich (wie auf Tafel 34 der Irmer'schen Ausgabe) um ein Kampfspiel handelt. Die Gegenwart der Damen dürfte in unserem Falle somit allein als das entscheidende Moment übrig bleiben. Zu erwähnen ist noch die, nicht nur auf unserem Bilde, sondern häufig vorkommende fehlerhafte Anbringung des Zimier in Vorderansicht, während der Helm in Seitenansicht gezeichnet ist. Die beiden Streitäxte waren nämlich nicht vorn und hinten, sondern, wie alle doppelten Kleinode, zu Seiten des Topfhelmes befestigt, wären aber als solche nicht zu erkennen gewesen, wenn der Maler sie der Wirklichkeit entsprechend, von der Seite gesehen, also einander verdeckend dargestellt hätte. Da also anzunehmen ist, dass kein Versehen, sondern eine Absicht des Malers hier zu Grunde liegt, so ist dieser Umstand bezeichnend für die Wichtigkeit, die der Urheber unserer Bilderfolge dem heraldischen Theile beigelegt hat. Der Deutlichkeit der Wappen-Darstellung opfert er denn auch zuweilen unbedenklich (vgl. z. B. Nr. 25) die Anschaulichkeit des Vorganges.

23) Fol. 54[a]. Herr Rudolf von Rotenburg. XX. (G)

Rudolf von Rotenburg vor dem Hause seiner Dame den Minnedank entgegennehmend.

Der Minnesänger, in rothem Rock und grünem Pelzmantel, erscheint in der rechten Hälfte des Bildes etwas seitlich, der Mitte zugewandt, in der üblichen gespreizten Stellung. An der Seite hängt an weissem Gehänge sein mächtiges Schwert in schwarzer Scheide, mit goldnem Knauf und Bügel und weissem Griff. Ein schmaler schwarzer Gurt mit weissen Knöpfen, dessen Ende vorn lang herabhängt, hält den Rock des Ritters um die Hüften zusammen. Indem dieser das blondlockige unbedeckte Haupt zur Geliebten emporwendet, langt er zugleich mit beiden Händen nach dem aus grünen und rothen Blumen gewundenen Kranze, den jene ihm, weit über einen rothen Zinnenkranz vorgebeugt, mit beiden Armen entgegenhält. Ein blaues, schmuckloses Gewand umhüllt die Glieder, auf den langwallenden blonden Locken ruht ein goldenes Schapel. Wie gewöhnlich bei G, ist der Theil des Bauwerks unterhalb der Zinnen gar nicht angedeutet, dafür aber ein grüner Oberbau dargestellt, der in der Mitte eine grössere, mit Kleeblattbogen geschlossene Oeffnung, in der die Dame erscheint, und zu beiden Seiten je eine kleinere spitzbogige Arkade aufweist. In den Zwickeln sind weiss umrahmte und schwarz durchbrochene Vierpässe angebracht. Links unten im Bilde, ungeduldig mit dem linken Vorderhufe den gelben Sand scharrend, steht der Rappe des Rotenburgers roth aufgezäumt, mit gelbem Brustriemen und ebensolchem Sattelzeuge. An letzterem sind auf der rechten Seite des Pferdes, d. h. dem Beschauer mit der Vorderseite zugekehrt, Schild und Sturmfahne befestigt. Der rothe Schaft der letzteren reicht bis an den Zinnenkranz herauf. Schild und Fahnentuch zeigen übereinstimmend in goldenem Felde zwei durch eine Zwischenmauer verbundene, mit Zinnen bewehrte rothe Thürme.

Umrahmung: die drei Streifen, blau, golden und roth.

Was zunächst die Abstammung unseres Sängers anbetrifft, so weisen Schild- und Fahnen-Zeichen auf das ursprünglich schweizerische und im Elsass begüterte, alte Geschlecht jener Herren von Rotenburg hin, welche durch Erbschaft in den Besitz der unterhalb Brixen in Tirol gelegenen Herrschaft Kaltern (Caldern, Caldero) kamen und auch im Siebmacher (III, 18) als „Grafen von Rottenburg und Kaldern“, im Grünenberg (CXLII[b] u. CXLIII) als „von Rottenberg, der Hobtmann von Kaltern“ bezeichnet werden*). Die Tinkturen stimmen in der Manesse-Handschrift und dem Grünenberg überein, dagegen fehlen in ersterer der grüne Hügel, auf dem sich die Thürme erheben und das Fallgatter dazwischen. Siebmacher zeigt ein weisses Feld und blaue Hügel, aber übereinstimmend

*) S. Zedlers Universal-Lexikon ad v. Caltern (Bd. V), ferner Kindler von Knobloch, das goldene Buch von Strassburg S. 289, Fr. Grimme in den N. Heidelberger Jahrbüchern IV, 57, sowie Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 5.

mit dem Manesse-Codex kein Fallgatter. In der Züricher Rolle fehlt unser Wappen. Das Weglassen des zugehörigen Helmes ist wohl auch diesmal (vgl. oben Nr. 10) theils auf Raummangel, theils auf Unkenntniss des Kleinods zurück zu führen.

Unser Dichter wird schon von von der Hagen für den um 24. März 1275 in Luzern als Zeuge urkundlich erwähnten Rudolf von Rotenburg gehalten, ohne dass es bis jetzt gelungen ist, Näheres über diese Persönlichkeit festzustellen.

Den Anlass zu unserer Scene hat wohl der wiederholt in den Liedern vorkommende Hinweis auf den Abschiedsschmerz wegen der bevorstehenden Trennung gegeben. Wenigstens erscheinen Ritter und Pferd bis auf den fehlenden Helm reisemässig gerüstet. Gleich gut gelungen ist dem Maler das Hinüberbeugen der Dame über die Zinnen, wie die ruhige Erwartung, mit der der Dichter die Hände hebt und nach oben blickt. Auch die Darstellungsweise des ungeduldig scharrenden Rosses entspricht durchaus nicht dem abfälligen Urtheile, welches Waagen und Kugler in den oben angeführten Abhandlungen über die Pferde in unserer Handschrift abgegeben haben. Dem Maler lag es daran, die hinteren Theile des Rappen noch mit auf das Bild zu bringen, daher ist der Leib zu kurz gerathen, die Stellung von Kopf und Beinen aber an sich, wie so oft, natürlich und lebendig wiedergegeben. Erwähnt sei noch, dass der Theil des welligen Bodens, auf dem der Ritter steht, aus Versehen nicht mit Farbe angelegt ist, so dass dieser mit dem rechten Fusse in der Luft steht. Mehrfach sind auch hier noch Spuren der Vorzeichnung vorhanden, die aber im Allgemeinen genau befolgt erscheint.

24) Fol. 59b. Herr Heinrich von Sax. XXI. (G)

Herr Heinrich von Sax oberhalb seiner im Thore stehenden Dame auf einer Zinnenmauer entlang balancirend.

Der Blick des Beschauers fällt zunächst auf die sich vom weissen Grunde abhebende Figur des Sängers in blauem Rocke mit Goldbesatz und grünem Futter, der auf den Fusspitzen balancirend, oberhalb einer Mauer von Zinne zu Zinne nach links hin schreitet. Das Mauerwerk, dessen Abschluss in halber Bildhöhe der purpurroth gefärbte Zinnenkranz bildet, reicht diesmal bis auf den Boden des Bildes herunter und enthält in der Mitte ein rundbogiges Thor, dessen mit starken Eisenbändern in Lilienform beschlagenen und grau gestrichenen Flügel weit offen stehen. Innerhalb der Oeffnung erscheint, etwa in halber Grösse wie der dicht darüber befindliche Mann gezeichnet, eine Dame in rothem Gewande und mit einem Gebende auf den herabwallenden blonden Locken. Sie scheint nach rechts zu schreiten, hat aber den Oberkörper nach der andern Seite herumgedreht, indem sie sich zu einem Steinbocke herniederneigt, der lustig an sie heranspringt. Mit der Rechten hält sie diesen an dem rechten Horne gepackt, mit der Linken scheint sie ihn am Maule zu streicheln. Die neben den Thorflügeln sichtbaren untersten Theile der Mauer sind

grün und durch je eine, hier freilich ganz unsinnig angebrachte Maasswerk-Rosette, deren Durchbrechungen, wie gewöhnlich, schwarz getuscht sind, belebt. Darüber läuft ein breites gelbes Gesims in Kämpferhöhe des Thores hin, und darüber wieder eine aus purpurnen Quadern, zum Theil in Rustika, errichtete Brüstung, die mit den erwähnten Zinnen gekrönt ist. Das oben (S. 144) beschriebene Sax'sche Wappen ist hier ebenso, aber getheilt, links und rechts neben der Hauptfigur angebracht.

Umrahmung: die drei Streifen, blau, golden und roth.

Den Gegenstand unserer Darstellung hat bereits von der Hagen (IV, 99) als „sonderbar" bezeichnet. So viel scheint nur sicher, dass es sich um eine gefahrvolle Expedition für unsern, seiner Persönlichkeit nach leider nicht näher zu bestimmenden Sänger handelt, indem er auf einem Zinnenkranze zu der Geliebten klettert. Da das Thor offen steht, sieht man freilich die Veranlassung zu der schwierigen Passage um so weniger ein. Vielleicht dass der Steinbock, den die Dame liebkost und den man in den Zwingern der Schweizer Burgen damals häufig gehegt haben mag, als eine Anspielung auf die Kletterkünste des Ritters anzusehen ist. Man wird also auch dieses Bild dem Stoffe nach zu der Serie der Liebes-Abenteuer und -Listen zu rechnen haben, die meist ohne Zusammenhang mit den betreffenden Dichtungen beliebig verwendet und variirt zu werden pflegten.

Verhältnissmässig gut gelungen ist unserem Künstler die schwierige Darstellung der Hauptfigur, wie diese mit gebeugten Knieen, auf den Spitzen vorsichtig fortschreitet und mit Armen und Händen balancirt, während das Auge den nächsten Ruhepunkt für den Fuss sucht. Dass dabei zwischen den vorn auseinanderklappenden Rock-Enden statt des hinteren Theiles des Rockes das weisse Pergament durchschaut, darf nicht Wunder nehmen. An derartigen Flüchtigkeiten ist auf unsern Bildern ja kein Mangel.

25) Fol. 61ᵇ. Herr Heinrich von Frauenberg. XXII. (G)

Herr Heinrich von Frauenberg als Sieger im Speerrennen.

Wie auf dem Bilde des Walther von Klingen (Nr. 22), erscheint der Hauptheld auf einem Fuchse mit eingelegter Lanze, von rechts nach links im Galopp anstürmend. Wie dort, so ist auch hier das Kleinod des silbernen Helmes, den er auf dem Haupte trägt: ein Paar goldene Adlerklauen, der Deutlichkeit halber von vorn gesehen dargestellt; während aber der Helm des Walther von Klingen die der Körperhaltung entsprechende Seitenansicht zeigt, hat der Maler hier auch den Helm zu dem Beschauer herumgedreht gezeichnet, obgleich die Situation doch verlangt, dass der Blick geradeaus auf den Gegner gerichtet ist. Denn noch schwebt das bei dem mächtigen Anprall eben erst abgesplitterte Lanzen-Ende in der Luft, noch hat der gefällte Gegner im Sturze den Boden nicht erreicht. Im Uebrigen ist die Haltung von Reiter und Pferd ganz dieselbe, wie auf dem

erwähnten Bilde. Der an der Schulter hängende Schild zeigt das Wappenthier der Frauenberger: den goldenen Greifen im blauen Felde*). Wappenrock und Kuvertüre, beide wie gewöhnlich mit Pelz gefuttert, sind zickzackförmig weiss und purpur gestreift. Auch die Gruppe links entspricht fast vollständig der früheren, nur dass der Besiegte einen Augenblick später im Sturze dargestellt ist. Die Trennung vom Sattel ist bereits erfolgt; die Beine schweben in der Luft, und der rechte Arm sowie der von dem goldenen Topfhelm verhüllte Kopf berühren fast den Boden, auf dessen grüner Rasendecke die weisse Lanze, in zwei Theile zersplittert, liegt. Der krampfhaft festgehaltene Schild zeigt auf der Innenseite eine horizontale Streifung dreimal von Purpur und Weiss, Wappenrock und Zierdecke sind gelb und blau gestreift mit kleinen weissen Ringeln auf dem Blau. Am genausten ist die Uebereinstimmung mit dem früheren Bilde hinsichtlich des sich hoch aufbäumenden und in der Hinterhand zusammenbrechenden Grauschimmels, dagegen fehlt der Söller mit den zuschauenden Damen. Die Sattellehnen sind auch hier bei beiden Kämpfern golden, Kopf-, Bügelzeug und Sporen übereinstimmend roth. Aus dem linksseitigen Bildrande wächst ein Baum heraus, dessen dünner grüner Stamm mit seinen fünf spiralförmigen Zweigen und übergrossen rothen Blüthen und Knospen weit in's Bild hinein ausladet.

Umrahmung: drei parallele Streifen in den üblichen Farben, roth, golden und blau.

Von der Person unseres Sängers, dessen Wappen sonst nicht nachweisbar, ist wie so oft, nichts zu sagen, als dass ein Heinrich von Frauenberg als Edelfreier wiederholt in schweizer Urkunden der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts vorkommt**). Auch diesmal besteht zwischen Text und Bild kein Zusammenhang.

Dass es sich trotz des Fehlens der zuschauenden Damen um ein friedliches Speerbrechen handelt, geht allein aus dem Krönlein hervor, mit welchem die schwarze Lanze des Siegers versehen erscheint; das Vorhandensein des Helmschmucks ist, wie wir gesehen haben, nicht Ausschlag gebend. Trotz aller Aehnlichkeit mit dem 22. Bilde hat der Maler doch nirgends sich direkt wiederholt und in die Figur des vom Pferde stürzenden Ritters ein neues Moment hineinzulegen versucht, dessen Lösung freilich nicht ganz geglückt ist. Die Unsicherheit zeigt sich besonders am hoch erhobenen linken Beine, wo der Widerrist des Pferdes den Hacken durchschneidet und die betreffenden Linien übereinander weg gehen. Der Baum stimmt, abgesehen von den Blüthen, in seiner stilisirten Formgebung mit dem auf dem 13. Bilde dargestellten völlig überein.

---

*) Die unbezeichnete Nr. 242 der Züricher Rolle zeigt denselben Schild, aber abweichendes Zimier.

**) S. Grimme: Germania XXXV, 317, sowie Neue Heidelb. Jahrbücher IV, 57. A. Schulte (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins N. F. VII, 548) glaubt, gestützt auf eine Urkunde vom 8. Februar 1258, unsern Dichter einem rhätischen Geschlechte zuschreiben zu sollen.

26) Fol. 63ᵃ. Der von Kürenberg. XXIII. (6)

Der Kürenberger im Gespräch mit einer Fürstin.

Die beiden Figuren unseres Bildes erscheinen dem Beschauer zugewendet, fast symmetrisch zur Mitte, in ähnlicher Haltung einander gegenüber gestellt. Beide in der üblichen Spielbein-Pose mit gleichmässig erhobener rechten oder linken Hand und den Oberkörper einander zuwendend. Die Linke des Sängers fasst mit dem Daumen durch den lose hängenden weissen Riemen, der den Mantel zusammenhält, die Linke der Dame rafft das purpurrothe ärmellose Oberkleid vorn empor, so dass dessen orangegelbes Futter und das grüne Unterkleid zum Vorschein kommen, letzteres an den Aermeln, ersteres am Halse mit breiten Goldstreifen und weissen Knöpfen verziert. Als drittes Kleidungsstück trägt sie einen pelzgefutterten mennigrothen Mantel, der leicht auf den Schultern aufliegt und auf den die langen blonden Locken unter einer goldenen Krone und einem weissen Gebende hervor niederwallen. Der Kopf ist der Schlangenlinie der Körperaxe (s. oben S. 129) entsprechend leicht geneigt, das Auge auf den Kürenberger gerichtet, welcher erhobenen Hauptes schräg empor blickt. Auch seine Kleidung ist eine festliche: über dem mit gelbem Pelze gefutterten blauen Rock, der ungegürtet vorn auseinander schlägt und am Hals und Handgelenke mit goldener Borte verziert ist, trägt er einen rothen Mantel von derselben Farbe und demselben Futter wie der der Fürstin. Ein goldenes Schapel kränzt die blonden Locken. Der gewellte gelbe Boden, auf dem das Paar steht, deutet darauf hin, dass die Begegnung im Freien stattfindet, im Uebrigen fehlt jede weitere Andeutung der Oertlichkeit. Nur das Wappen hat noch, wie gewöhnlich, im oberen Theile des Bildes Platz gefunden: links der goldene Helm mit rother Decke und einem kreisrunden blauen Brett mit rothem Centrum, rechts der Schild, welcher in goldenem Felde dieselbe Scheibe mit einem schräg rechts daraus hervorgehenden rothen Griffe führt*).

Umrahmung: die drei Streifen, von denen der innerste diesmal ausnahmsweise nicht mennig-, sondern purpurroth gefärbt ist.

Die oben hervorgehobene Symmetrie und Gleichartigkeit der Anordnung lässt den Vorgang etwas steifer und nüchterner aufgefasst erscheinen, als dies bisher der Fall war. Dies würde jedoch in noch höherem Maasse der Fall geworden sein, wenn der Künstler jene beiden Schriftbänder zur Ausführung gebracht hätte, welche in der Vorzeichnung noch deutlich erkennbar sind (im Original viel deutlicher als auf dem betreffenden Lichtdrucke bei Kraus) und offenbar die gleichmässige Haltung der beiden entsprechenden Arme veranlasst haben. Dass es sich nur um ein Vergessen handelt, beweist der Umstand, dass beim Manne der Daumen und bei der Dame drei Finger fehlen, die hinter dem

*) Fr. Pfaff (Zeitschrift der Ges. für Beförderung der Geschichts- u. s. w. Kunde von Freiburg u. s. w. VIII, 116 ff.) hat die Vermuthung ausgesprochen, dass die Wappenfigur einen missverstanden gezeichneten Mühlstein (kürn, kirn) darstelle, das Wappen also als ein redendes aufzufassen sei. S. auch Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 6.

ausgeführten Spruchbande nicht zu sehen gewesen wären. Der Text, der z. B. in der bekannten Strophe vom ungetreuen Falken (Ich zôch mir einen valken u. s. w.) einen so reizvollen Vorwurf für bildliche Darstellung geboten hätte, ist vom Künstler auch diesmal unberücksichtigt gelassen; nicht einmal die Anbringung der Krone auf dem Haupte der Dame lässt sich daraus herleiten, beruht also wahrscheinlich auf freier Erfindung. Möglich ist freilich, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass dem Verfertiger des Bildes nähere Nachrichten über die Person dieses dem XII. Jahrhundert angehörigen Kürenbergers*) vorgelegen haben, der nicht nur als der Aelteste in der Reihe der deutschen Minnesänger angesehen zu werden pflegt, sondern bekanntlich in neuerer Zeit auch als Verfasser des Nibelungenliedes in Frage gekommen ist. Jedenfalls macht unser Wappen, das sich anscheinend sonst nirgends vorfindet, an sich nicht gerade den Eindruck der Unächtheit.

27) Fol. 64[a]. Herr Dietmar von Ast. XXIV. (6)

Dietmar von Ast in Verkleidung als Handelsmann der Geliebten nahend.

Die Scene spielt vor einem Hause, welches sich auf der linken Seite des Bildes befindet und vor dem eine Dame steht. Ihr kleines weisses Wachtelhündchen im linken Arm tragend, ist diese vor die Thür auf den grünen Rasen getreten und handelt von der Schwelle aus mit dem von der andern Seite in Begleitung seines Grauthieres herantretenden Handelsmanne, in dem wir den Sänger selbst zu erblicken haben. Seine Waaren hat er zum Theil bereits auf einer grünen Stange aufgehängt, die in etwas mehr als Kopfhöhe zwischen Bauwerk und Umrahmung quer durch das Bild läuft. Hier hängen nebeneinander reich verzierte Waidtaschen und Ziehbeutel, theils golden, theils gelb, ein silberner Spiegel mit weissbetupfeltem Rand und rother Einlage, eine rothe Werkzeugtasche, sowie zuäusserst links zwei goldbeschlagene Gürtel, der eine braun, der andere blau mit weissen oder rothen Tupfen. Die Stellung der Dame ist die übliche. Unter dem grünen Unterkleide schauen die Spitzen der weit auseinander stehenden Füsse hervor. Mit dem rechten Ellbogen, in dem das Schosshündchen ruht, hält sie zugleich das seitlich geraffte, purpurfarbige Oberkleid mit Goldbesatz und grünem Futter fest, das vorn in reichen bauschigen Falten herniederfällt, mit der Linken langt sie nach einem der erwähnten Gürtel. Auf dem langwallenden blonden Gelocke sitzt ein weisses Gebende. Der mit erhobenen Hacken in graziöser Schrittbewegung hinter dem Esel herannahende Sänger erscheint als Händler: in schwarzen Beinlingen, kurzem, um die Hüfte gegürtetem rothem Rock und blauem Reisemantel mit grünem Futter. Das jugendliche Haupt bedeckt ein

*) K. Bartsch (D. L. pg. XXX) weist ihn dem uffgauischen Geschlechte der Kürenberger (Stammburg bei Linz an der Donau) zu, Andere haben auf ein österreichisches, S. Riezler (Forschungen zur deutschen Geschichte 1878, XVIII, 547 ff.) auf ein bairisches, Strnadt (der Kirnberg bei Linz 1889 S. 55) und A. Schulte (a. a. O. VII, 556 f.) auf ein Breisgauer Geschlecht hingewiesen.

niedriger dunkelgrauer Filzhut, unter dessen breiter Krämpe schwarze Bindebänder herabhängen. In der Rechten hält er der Dame eine viereckige goldene Schnalle hin und mit der Linken weist er nach unten auf deren Füsse, vielleicht um dadurch die Schnalle als Schuhschnalle zu bezeichnen, während ihre Grösse freilich eher an eine Gürtel- oder Mantelschnalle denken liesse. Sein Begleiter, das kleine Grauthier, ist als solches eigentlich nur durch die langen Ohren kenntlich und trägt auf einer rothen Rückendecke mit gelbem Rande seitlich herabhängend einen braunen bauchigen Korb mit eingezogenem Halse, überstehendem Rande und umgelegten weissen und schwarzen Reifen, aus dem oben eine Anzahl gelber spitzer Holzstöcke (Spindeln?) herausschauen. Ein rother Brust- und ein ebensolcher Schwanzriemen hindern die Decke am Rutschen. Das schwarze Zaumzeug ist mit weissen Nägeln besetzt und an den Kreuzungsstellen mittelst rother Rosetten verziert. An den Hufen sind die Nägel durch weisse Punkte besonders betont. Die Baulichkeit links zeigt die von früheren Bildern her bekannten Eigenthümlichkeiten: einen runden gelben Quaderunterbau, dessen rundbogige Thüröffnung nicht angetuscht ist, so dass die Dame sich vom weissen Grunde des Pergamentes abhebt; darüber ein schwarz und weiss getheilter Doppelstreifen als Zwischensims und ein rother von Vierpass-Maasswerk durchbrochener feuerrother Oberbau, der von einem grünen Zinnenkranz bekrönt wird. Schliesslich ist noch des Wappens zu gedenken, das oberhalb der grünen Stange angebracht, links in Seitenansicht den goldenen Helm mit silbernem Einhorn-Hals, rechts den Schild mit silbernem Einhorn in blauem Felde zeigt.

Umrahmung: die drei Parallel-Streifen.

Unsere Darstellung übt schon durch die Neuheit des Gegenstandes einen Reiz auf den Beschauer aus. Wenn auch wiederum nicht den Gedichten des Dietmar entnommen, so ist diesmal doch die Situation an sich hübsch erfunden und leicht verständlich. Sie zeigt uns eine neue Art jener harmlosen Liebeslisten, von denen die Folge unseres Codex das vollständigste Compendium bildet. Noch hat die Schöne den schmachtenden Sänger nicht erkannt, sondern handelt arglos mit dem verkleideten Händler, der das Weiberherz durch Schmuck und Tand zu locken sucht. Auch im Einzelnen zeigt unser Bild, besonders in der Figur der Dame, Schönheiten nicht gewöhnlicher Art. Die schwierige doppelte Haltung des Hundes und des Kleides ist vortrefflich wiedergegeben. Das Kindliche und Bunte in der Architektur nimmt man dabei auch hier gern mit in den Kauf. Das Wappen unseres Dichters, der wiederholt in Urkunden des XII. Jahrhunderts genannt wird und dessen Geschlecht (auch Eist oder Aste geschrieben) im Lande ob der Ens, in der Riedmark ansässig war*), ist m. W. nur noch in der Züricher Rolle (Nr. 149), wo es die Bezeichnung Tengen führt**), und im Grünenberg (fol. CXXVIII) mit veränderten Tinkturen als Wappen des „Her

*) S. dagegen Strnadt, der Kirnberg bei Linz etc., Linz 1889 S. 24 ff.

**) Zangemeister (a. a. O. S. 6) macht mit Recht darauf aufmerksam, dass hier wohl ein Verschreiben vorliegt, da auch das Wappen Nr. 201 diese Bezeichnung trägt. Die einzige Abweichung von unserer Darstellung besteht darin, dass der Schild, wie bei Grünenberg, ein rothes Feld hat.

Diettmar von Astde", also mit auffälliger Beifügung des Vornamens nachweisbar. Das betreffende Blatt trägt ausserdem den Vermerk: Item dis(e) nachgende wappen han Ich funden In aim Buch, schacz Ich wol CCCC*) Jar alt. Unter diesem Buche haben wir unzweifelhaft die Weingartner Liederhandschrift zu verstehen; denn die auf der genannten Tafel abgebildeten 10 Wappen kommen sämmtlich in der genannten Handschrift und zwar mit allen denselben Abweichungen von den betreffenden Wappen des Manesse-Codex vor. So zeigen im vorliegenden Falle die Weingartner und des Grünenbergs Handschriften übereinstimmend statt unseres blauen Feldes ein rothes, und auf dem Helm statt unseres silbernen einen gelben Einhornhals. Die einzige Abweichung, die darin besteht, dass in der erstgenannten Handschrift beim Helmkleinod das lange Horn grün, bei Grünenberg aber gelb gefärbt ist, fällt nicht in's Gewicht, da derlei Ungenauigkeiten bei den Wappenbildern in damaliger Zeit durchaus gewöhnlich sind. Auch der Name „Astde" im Grünenberg ist nur aus „Aste" in der Weingartner Handschrift erklärlich. Dass Grünenberg nämlich auch die Namens-Ueberschriften dem Weingartner- und nicht etwa dem Manesse-Codex entnahm, beweist der Umstand, dass der Vorname des „von Jansdorff" (Nr. 56): Albrecht, in letzterer Handschrift gar nicht, sondern nur in der Weingartner vorkommt und der Geschlechtsname hier ausserdem „Johansdorf" lautet. Einen weiteren Beweis von der Zusammengehörigkeit des betreffenden Blattes im Grünenberg mit der Weingartner Handschrift giebt das Morungen'sche Wappen (s. unten Nr. 34), da in Beiden der Mohrenkopf des schwäbischen Geschlechtes**) dargestellt ist, während unsere Handschrift richtig die Sterne und Halbmonde des mannsfeldischen Geschlechtes wiedergiebt. Dass nun die Weingartner Sammlung selbst dem Grünenberg vorgelegen hat, ist freilich nicht mit Sicherheit zu behaupten, sondern auch der Fall denkbar, dass ein älteres Liederbuch, aus dem dann sowohl die Weingartner wie die Manesse-Handschrift geschöpft haben müssten, unter dem vierhundert Jahr alten Buche zu verstehen ist***). Die Ueberschätzung hinsichtlich des Alters einer solchen Vorlage kann bei dem damaligen Stande paläographischer Kenntnisse nicht Wunder nehmen; ist sie doch heute sogar nichts Ungewöhnliches. Im Uebrigen verweise ich auf die nachstehende Beschreibung des dem Herrn Heinrich von Morungen in unserer Handschrift gewidmeten Bildes (Nr. 34) und auf die am Schlusse folgenden Betrachtungen über den Zusammenhang der beiden Liederhandschriften in Stuttgart und Heidelberg.

---

*) Nicht „an c" wie die Herausgeber des Grünenberg lesen (XXVIII), da die ersten beiden c sich unmöglich zu einem a zusammen bringen lassen. Die richtige Lesung obiger Jahreszahl auch bei Zangemeister (die Wappen u. s. w., pg. XI und XII), der dieselbe Auffassung bezüglich der Abhängigkeit beider Handschriften vertritt und die Vermuthung ausspricht, dass die Weingartner Handschrift sich damals in Konstanz, der Heimat Grünenberg's, befunden habe.

**) Vgl. das unbezeichnete Wappen Nr. 5 der Züricher Rolle, und Siebmacher Nachtrag III, Taf. 20.

***) Bekanntlich befindet sich das Haupt-Exemplar des Grünenberg'schen Wappenbuches im Besitze des Kgl. Heroldsamtes in Berlin. Das zweite, gleichalrige Original ist aus der alten Landshuter Bibliothek in die Münchener Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek gelangt, soll aber ebenfalls aus Konstanz stammen und durch Nik. Schultheiss (wann?) an das Kloster Weingarten gelangt sein (s. Einleitung z. Rommel'schen Publikation pag. VII).

Kehren wir zu unserem Bilde zurück und vergleichen dasselbe mit der betreffenden Darstellung im Weingartner Codex, so fällt dort von vornherein das Fehlen der ganzen linken Seite auf. Der Sänger erscheint allein hinter seinem grasenden Esel stehend. Mit der Dame ist denn auch die Stange mit den daran hängenden Herrlichkeiten als gegenstandslos in Wegfall gekommen und dem Sänger durch Aufsetzen eines vornehmen Pelzbarettes der Charakter eines Handelsmannes genommen. Es kann somit kaum zweifelhaft sein, dass wir in dem Weingartner Bilde eine vielleicht aus Mangel an Raum hervorgegangene Verstümmelung einer im Manesse-Codex vollständig wiedergegebenen Scene vor uns haben, da der umgekehrte Fall, dass etwa unser Maler G den in der Weingartner Handschrift enthaltenen Gedanken zu dem vorliegenden Bilde erweitert habe, mindestens als unwahrscheinlich zu bezeichnen ist. Es fragt sich nur abermals, ob vom Maler des Weingartner Bildes unsere Darstellung direkt als Vorbild benutzt worden ist, oder ob beide Bilder aus einer gemeinsamen Vorlage geschöpft haben, in dem einen Falle treu und vollständig, im andern flüchtig und unvollständig. Eine Antwort auf diese wichtige Frage müssen wir auch diesmal uns für die unten vorzunehmende ausführliche Kritik beider Handschriften vorbehalten.

28) Fol. 66[b]. Der von Gliers. XXV. (6)

Der von Gliers daheim dichtend.

Auf einer sich quer durch das Bild erstreckenden und mit einem buntgestreiften Teppiche belegten Bank erscheint in der linksseitigen Bildhälfte der Dichter dem Beschauer dreiviertel zugewendet sitzend und eifrig damit beschäftigt, in einem gelbumränderten Diptychon zu lesen, welches er mit beiden Händen sich vorhält. Der Oberkörper ist etwas vorgeneigt, die Beine ruhen lässig neben einander auf dem Rande des üblichen gelben Podiums, dessen Vorderseite, wie gewöhnlich, mit gothischen Verzierungen in roth und schwarz durchbrochen erscheint. Die Kleidung des Minnesängers ist eine prächtige, indem er über dem rothen Unterkleide mit Goldbesatz einen blauen Pelzmantel trägt, der oben noch mit einem breiten Pelzkragen von demselben Kürsch (nicht Hermelin, wie von der Hagen und Bartsch angeben) wie das Futter versehen ist. Auf dem beim Lesen leicht vorgebeugten jugendlichen Haupte ruht ein weisses Schapel. Rechts in derselben Höhe und an einem aus dem Bildrande herausragenden gelben Holznagel ist mittelst des ledernen Tragriemens das in der üblichen Weise dargestellte übergrosse Schwert des Ritters aufgehängt. Der Wappenschild der Herren von Gliers und Froberg (-Montjoie) links oben zeigt in rothem Felde einen goldenen Schlüssel mit gezacktem Bart und durchbrochenem rautenförmigen Griffe. Dieselbe Wappenfigur krönt den rechts daneben angebrachten goldenen Helm mit rother Decke.

Umrahmung: Rautenmuster.

Der Gegenstand unseres Bildes, mit dem des 10. und 16. Bildes nahe verwandt, ist abermals allgemeiner Natur und ohne Bezug auf eine Textstelle gewählt. Ueber die Person des Dichters herrscht keine Uebereinstimmung, zumal der Vorname nicht angegeben ist. Ein freiherrliches Geschlecht dieses Namens, auf welches das Wappen hindeutet*), war nahe der schweizerischen Grenze in der ehemaligen Franchecomté ansässig. Das Vorkommen der antiken Schreibtafeln (Diptycha) im Mittelalter ist bereits im I. Bande dieses Verzeichnisses (S. 87 und Taf. XIII) an einem Beispiele aus unserem Liber Scivias als nichts Ungewöhnliches besprochen worden. Auch hier erscheinen die Wachstafeln, wie gewöhnlich im Hausgebrauch, zu vorläufigen Notizen vom Dichter benutzt. Er hat seine Verse darauf entworfen und überliest das Ganze, ehe er es dem Pergament anvertraut und der Dame seines Herzens übersendet (vgl. auch unten Nr. 113). Im Uebrigen bietet die Darstellung nichts Bemerkenswerthes.

29) Fol. 69a. Herr Werner von Teufen. XXVI. (G)

Herr Werner von Teufen mit seiner Dame auf die Reiherbeize reitend.

Zwei Personen reiten nebeneinander von links nach rechts quer durch das Bild über den grünen Rasen dahin. Dem Beschauer zunächst auf weit ausschreitendem Grauschimmel die Dame, wie stets in unserer Handschrift, nach Herrenart in goldenem Sattel sitzend, dahinter ihr etwas vorausreitend der Sänger. Er hat die schwarzen Zügel mit den weissen Tupfen seinem Fuchs auf den Hals geworfen und wendet sich herum, indem er der Dame den linken Arm um den Nacken legt und mit der rechten Hand dicht unter ihrem Kinn auf den Mund (?) deutet. Die Reiterin, gleichfalls im Begriff den Zügel ihres Pferdes aus der behandschuhten Linken fallen zu lassen, wendet sanft abdrängend Kopf und Oberkörper von dem Geliebten weg zum Beschauer herum. Sie streckt den linken Arm, auf dessen weissem Handschuh ein graublauer Falke mit rothem Schnabel, rothen Ständern und ebensolchem lang herabhängenden Fesselriemen sitzend erscheint, weit nach hinten, wie um ihn vor der Umarmung ihres stürmischen Liebhabers zu retten. Das Gebahren der Liebenden findet sein Gegenstück in dem Verhalten der Rosse, von denen das hintere gleichfalls angreifend vorgeht, indem es den Kopf zurückwendet und den Grauschimmel der Dame, der den Hals nach vorn herumgebogen und etwas gesenkt hält, oben in den zottigen Kamm beisst. Letzterer wiederum nagt an dem vorgestreckten linken Schuh des Sängers, der vor der Brust des Pferdes von hinten hervorkommt. Ausrüstung und Kleidung sind dem Stande entsprechend. Die Dame trägt über dem nur an den Armen hervortretenden grünen Unterkleide einen rothen, am Halse goldbesetzten Ueberwurf und zeigt das Haupt bedeckt von einem weiten weissen Schleier, der über der Stirn von einem schmalen

*) Mit geringen Abweichungen in Siebmacher II, 35 u. III, 40, fehlt aber in der Züricher Wappenrolle. Im Grünenberg (CXXII) kehrt der silberne und goldene Schlüssel im Wappen der Herren von Dullur Herre zuo Froberg inn burgu wieder. Weitere Angaben bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 6.

rothen Reifen gehalten wird. Ihr Ross trägt eine unten ausgezackte breite Schabracke von gelbem Tuche mit rothen Verzierungen und ebensolches Vorder- und Hinterzeug. Das Kopfzeug mit den Zügeln ist roth und mit weissen Nägeln verziert. Die Tracht des Mannes unterscheidet sich nur durch die Farben — rother Rock und blauer Ueberwurf — von der der Dame. Auf den blonden Locken trägt er ein Pelzbarett. Das in üblicher Weise angebrachte Wappen zeigt in rothem Felde einen goldenen Topfhelm, aus dem ein silberner Schwanenhals (von der Hagen sah mit Recht darin eher einen Adlerhals) zwischen zwei aus je fünf silbernen Schwungfedern bestehenden Fittigen aufwächst. Die Helmzier rechts daneben entspricht genau der Schildfigur.

Umrahmung: drei Streifen.

Die Abkunft unseres Sängers aus dem alten Züricher Geschlecht von (Alt-)Teufen wird durch das Wappen ausser Zweifel gestellt, das genau in derselben Weise in der „Züricher Ritterwohnung" *) abgebildet ist, während es, abgesehen von andern kleinen Abweichungen, sowohl in der Züricher Wappenrolle (Nr. 369) wie im Siebmacher (II, 31) statt des Helmes mit dem Zimier nur den silbernen Schwan als Schildfigur aufweist. Man nimmt allgemein an, dass als unser Dichter Werner der einzige urkundlich nachweisbare Träger dieses Namens aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu betrachten ist. Seine Gedichte singen von Minne und Mai; ein Hinweis auf unsere Scene ist nicht darin enthalten.

Die malerischen Vorzüge unseres Bildes bestehen theils in der sinnreichen Erfindung der Situation, in dem neckischen Gegenüberstellen des Menschen- und Pferde-Paares, theils in der richtigen Wiedergabe der zeichnerisch so schwierigen Gruppirung. Der Vorgang ist so zu verstehen, dass der Sänger etwas vorangeritten, sein Pferd dicht an den Schimmel herandrückt und etwas quer stellt, so dass sein ausgestreckter linker Fuss vom vordern Pferde gerade noch gepackt werden kann, während letzteres selbst gleichzeitig vom Pferde des Sängers in den Kamm gebissen wird. Das Verhalten der Pferde hierbei ist trefflich beobachtet, besonders auch das Einklemmen des Schwanzes beim Beissen gut wiedergegeben. Man vermisst nur landschaftliche Umgebung. In den Gesichtern ist diesmal etwas mehr Leben; man glaubt in der Miene der Dame ein schalkhaftes Lächeln zu entdecken, während der Blick des Ritters mit einer gewissen Innigkeit den der Geliebten sucht. Alles in Allem haben wir in vorliegendem Bilde eines der bestgelungenen des Meisters vor uns.

30) Fol. 70ᵇ. Herr Heinrich von Stretlingen. XXVII. (G)

Herr Heinrich von Stretlingen in lebhafter Unterhaltung mit der Geliebten.

Die beiden Figuren stehen einander zugewendet, links der Dichter, rechts die Dame, unmittelbar auf dem untern Rande des Bildes; letztere in der üblichen Positur,

*) S. oben S. 142 Anmkg. **). Zwei andere Darstellungen desselben Wappens von J. Bächtold im Züricher Taschenbuch 1883 S. 211 erwähnt.

gespreizt aber ruhig, ersterer in Tanzmeisterschritt mit erhobenen Hacken und unter eigenthümlicher Verdrehung des vorgesetzten rechten Fusses. Dieser gezierten Beinstellung entspricht eine schraubenförmige Verdrehung des Oberkörpers sowie eine eigenthümliche Armhaltung: der linke Arm erscheint in Schulterhöhe erhoben, während Mittelfinger und Daumen die Bewegung des Schnappens machen. Der gleichfalls erhobene rechte Arm ist scharf geknickt, indem die Hand sich unter der Achselhöhle anlegt. Ein um die Hüfte gegürtetes blaues Gewand mit Goldborten an Hals und Aermeln verhüllt die schlanken Glieder, das jugendliche Lockenhaupt ziert ein goldenes Schapel, wie ihn auch die Dame auf den wallenden blonden Locken trägt. Das Kleid der Letzteren ist von purpurner Farbe, gleichfalls gegürtet, aber nur an den Handgelenken mit Goldstreifen verziert. Der Gestus der halb erhobenen beiden Arme ist ungefähr derselbe wie bei dem Gegenüber; Daumen und Mittelfinger der rechten Hand erscheinen in derselben Weise aufeinander gepresst. Das Wappenschild zeigt in goldenem Felde einen schrägrechten rothen Strahl und als Kleinod auf dem silbernen Helm ein goldenes Hirschgeweih mit fünfblättrigen rothen Rosen je an den Enden der acht Sprossen.

Umrahmung: Rautenmuster.

Mag auch die Person unseres Sängers noch zweifelhaft sein — Bächtold und Bartsch treten für den zu Ende des XIII. Jahrhunderts bezeugten dritten Heinrich gegenüber von der Hagen auf, der den Aeltesten dieses Namens für den Dichter nahm — seine Zugehörigkeit zu dem bekannten Aarganischen Geschlechte, dessen Stammburg heute noch, wenigstens in Ruinen, unweit Thun erhalten ist, wird durch unser Wappen ausser Frage gestellt. Ob dies in den Einzelheiten genau wiedergegeben ist, erscheint zwar wiederum fraglich, da z. B. im Grünenberg (XXVIII) und Siebmacher (II, 33) die Tinkturen umgekehrt und nur acht statt zehn Enden angegeben sind, derlei Abweichungen finden sich aber fast bei jedem der sonst nachweisbaren Wappen in unserer Handschrift und sind an sich als unwesentlich zu bezeichnen*).

Die obige Erklärung unseres Bildes, als die Wiedergabe einer lebhaften Unterhaltung zwischen den Liebenden, ist wohl die richtige, wenn es auch den Anschein hat, als ob der Sänger vor seiner Dame einen lustigen Tanz aufführte**). In diesem Falle würden aber zunächst die Musikanten kaum fehlen, sodann kommen derartige gezierte, gespreizte und gedrehte Stellungen nicht nur in unserer Handschrift wiederholt vor, sondern finden sich als charakteristische Eigenthümlichkeiten des spätgothischen Stiles überall in der Plastik wie der Malerei. Jeden Zweifel löst ausserdem der Vergleich mit einer zweiten gleichzeitigen Darstellung unseres Bildes. Die Berliner Bibliothek besitzt nämlich zwei aus

*) Wesshalb das Wappen dieses bekannten Geschlechtes in der Züricher Rolle fehlt, ist nicht erklärlich. Die eigenthümliche Form unserer Pfeilspitze erklärt sich daraus, dass der Maler aus Unverstand den zur Aufnahme des Schaftes bestimmten Hals des Eisens zu weit auseinander getrieben hat (vgl. Nr. 338 der Züricher Rolle). S. dagegen K. Zangemeister, die Wappen etc., S. 7.

**) So fasst z. B. auch A. Schulte (a. a. O. I, 550) die Stellung auf.

dem Nagler'schen Besitze 1836 erworbene Blätter, Bruchstücke eines mittelhochdeutschen Liederbuches (Ms. germ. 8º Nr. 125), von denen das eine ein leidlich erhaltenes Bild unseres Heinrich von Stretlingen enthält*). Auf den ersten Blick ist die engste Verwandtschaft mit der Darstellung des Manesse-Codex ersichtlich (s. Tafel XV). Das Paar erscheint hier in derselben Weise einander gegenüberstehend, der Mann sogar genau in derselben Pose, aber mit den Händen so gestikulirend, als wenn er an den Fingern etwas herzählen wollte; die Haltung der Frau weicht nur darin ab, dass sie den linken Arm in die Hüfte stemmt. Der Eindruck des Tanzens ist jedenfalls hier nicht vorhanden. Im Uebrigen beziehen sich die Abweichungen hauptsächlich auf die Farben der Gewänder: so trägt der Dichter einen etwas kurzen rothen Rock, der durch breite blaue und darüber liegende schmälere Goldstreifen dreimal horizontal gemustert erscheint; ähnlich ist auch das grüne Kleid der Dame dreimal durch schmale goldene Streifen getheilt sowie überdies durch einen goldenen Gurt um die Hüfte zusammen gehalten. Statt des Schapel trägt sie eine Art Krone, d. h. einen rothen Reif mit aufrecht stehenden goldenen Rosetten oder Dreipässen auf den blonden Locken, während das Haupt des Mannes ohne jede Zier geblieben ist. Die Haartracht stimmt bei Beiden genau mit der auf unserm Bilde überein, nur ist die Farbe etwas blässer. Auch in der Zeichnung der Hände und Gesichter sowie des Faltenwerks zeigt sich die allerengste Verwandtschaft, der gegenüber die Abweichungen in der Technik des Farbenauftrags — kräftigere Fleischfarbe, Fehlen der farbigen Schattentöne — kaum in Betracht kommen. Das Wappen ist in derselben Weise getheilt angebracht und stimmt, abgesehen von der offenbar richtigen Umkehrung der Tinkturen im Schilde und von der Vermehrung der acht Sprossen auf zehn, wie solche auch in den oben erwähnten Wappenbüchern vorkommen, mit der Darstellung im Manesse-Codex ganz überein. Wie bei den Grundstock-Bildern des Letztern ist auch auf dem Nagler'schen Blatte die Vorderseite unliniirt, also für das betreffende Bild aufgespart, während die Rückseite alte Liniirung mit jüngerer Schrift aufweist. Neben den Bildern der Weingartner Handschrift erhalten wir somit einen dritten Bildercyclus, der, wenn er nicht selbst als Vorbild gedient hat, die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes zur unbedingten Voraussetzung hat. Da die Lieder des Heinrich von Stretlingen nicht in die Weingartner Handschrift mit aufgenommen worden sind, fällt die Möglichkeit einer für unsern Zweck sehr wichtigen Vergleichung desselben Bildes in drei Handschriften leider fort. Dasselbe ist bezüglich des zweiten sogen. Tross'schen Berliner Bruchstücks (Ms. germ. 4º. Nr. 519) der Fall (s. unten S. 170). Auf das Verhältniss der einzelnen Lieder-Handschriften zu einander werden wir unten im Zusammenhange zurück zu kommen haben.

) Die Nachbildungen in den Abhandlungen der Berliner Akademie 1852, in von der Hagens Bildersaal Berlin 1856, und in der Bibliothek älterer Schriftwerke der Schweiz, hg. von J. Bächtold und F. Vetter, Bd. 1, die Stretlinger Chronik, Frauenfeld 1877, leiden an denselben Fehlern, wie fast alle übrigen Reproduktionen von Bildern unserer Handschrift (vgl. oben S. 92 Anmkg.).

31) Fol. 71b. Herr Christian von Hamle. XXVIII. (G)

Wie Herr Christian von Hamle in einem Kübel von seiner Liebsten mittelst einer Winde heraufgeholt wird.

Links das Haus der Dame, in dessen oberer Bogenöffnung diese selbst sonderbarerweise damit beschäftigt erscheint, den Liebsten zu sich empor zu winden. In blauem Rock hockt Letzterer, nur mit dem Oberkörper sichtbar, in einem aus gelben und rothen Dauben zusammengesetzten und von zwei grünen Weidenreifen umspannten Kübel und hält sich mit beiden Händen an einem der beiden Stricke fest, mittelst deren der Kübel frei über dem Boden schwebt. Das bartlose, von einer weissen Kappe bedeckte Haupt ist schräg emporgerichtet zu der Dame, welche mit sichtlicher Anstrengung die theure Last zu sich empor befördert. Der oberhalb des hockenden Sängers sich in zwei Enden theilende Strick ist oben über eine grüne Rolle geführt und läuft von da nach der Winde, welche durch ein Rad mit sieben rothen Speichen bewegt wird. Die Rolle selbst ist an einem weit ausladenden gelben Balken befestigt, letzterer an einem senkrechten grünen Pfosten an der Vorderkante des Thurmes. Die Dame erscheint fast völlig frei sichtbar — nur der unterste Theil wird von dem Zinnenkranz verdeckt — innerhalb einer rundbogigen Oeffnung. Mit vorgebeugtem Oberkörper und ausgestreckten Armen ergreift sie zwei der rothen Sprossen und müht sich redlich bei ihrem Werke. Ein rothes Gewand mit der üblichen Goldborte umhüllt die Glieder, ein weisses Gebende hält die blonden Locken zusammen. Zeichnung und Färbung des wiederum als runder Thurm gedachten Bauwerkes entsprechen den früheren Darstellungen dieser Art: rother Stufen-Unterbau, darauf grüner Quaderbau ohne jede Oeffnung mit einem gelben Zinnenkranz abgeschlossen und schliesslich ein himmelblaues Obergeschoss mit Halle und abermals einem gelben Zinnenkranz als Abschluss. Das Wappen ist rechts oben in der Ecke und zwar ausnahmsweise nicht getrennt, sondern der Helm richtig über dem gelehnten Schild angebracht. Letzterer zeigt eine steigende Spitze, silbern auf roth, ersterer einen fächerförmig sich oben verbreiternden Aufsatz, gleichfalls mit steigender Spitze silbern auf roth und am horizontalen oberen Rande mit acht Pfauenfedern besteckt. Das Silber auf Schild und Helm ausserdem mittelst schräger Rauten und viereckiger Figuren in Weiss verziert.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch in diesem Falle, wo z. B. das reizende Lied an den blumigen Anger, auf dem die Geliebte Blumen las und den er um den Tritt ihrer Füsse beneidet, einen so dankbaren Stoff zur Illustration geboten hätte, begnügt sich der Maler mit Vorführung einer Scene, die auf viele Liebespaare passen würde, weiss aber anderseits dem bereits so oft vorgetragenen Thema der Liebeslisten abermals eine neue, diesmal sogar komische Seite abzugewinnen. Das Spasshafte des Vorganges wird durch die Sorglosigkeit der Darstellung auf's Glücklichste unterstützt. Wie ängstlich hockt der zwischen Himmel und Erde schwebende

Liebhaber in seiner Bütte, während das Bauwerk doch abermals so unverhältnissmässig ausgefallen ist, dass der Sänger sich augenscheinlich mit einem Satze leicht zur Geliebten hätte hinaufschwingen können; wie angestrengt müht sich die Dame an der grossen Haspel ab. — Da unser Wappen sich sonst nicht nachweisen lässt, kann es weder für die alemanische (von der Hagen) noch für die thüring'sche Abstammung (Bartsch) unseres Sängers, der seiner Person nach bisher überhaupt noch nicht nachgewiesen ist, in's Gefecht geführt werden.

32) Fol. 73ª. Herr Ulrich von Gutenburg. XXVIII. (G)

Herr Ulrich von Gutenburg zur Falkenjagd ausreitend.

Als einzige Figur sehen wir einen jugendlichen Reitersmann auf einem blaugrünen Rosse von links nach rechts quer durch das Bild sprengen. Die unbekleidete Rechte hält den Zügel graziös zwischen den gespreizten Fingern, auf dem Handschuh der halb erhobenen Linken sitzt der weisse Falke, mit flatternden Flügeln und vorgebeugtem Kopfe nach dem Stück rothen Lockfleisches langend, das der Reiter zwischen den Fingern hält*). Das Jagdkostüm besteht aus einem gelbroth gefutterten purpurrothen Ueberwurfe, der vorn über der Brust geknöpft ist, oben eine Kapuze und statt der Aermel lang herabhängende Armdecken hat. In Folge dessen kommt an den Armen das grüne Unterkleid frei zu Tage, sonst nur noch vorn vom Knie abwärts, wo der Mantel vom Winde zurückgeschlagen ist. Das lockige Haupt bedeckt ein grüner langhaariger Pelzhut (?), in der Form eines „Zweimasters", der vorn mit einer Garnitur grüner Pfauenfedern besteckt ist und dessen rothe Bindebänder hinten über den Rücken herabhängen. Der reichen Tracht entsprechen das Zaum- und Sattelzeug. Ersteres roth mit weissen Tupfen oder Nägelchen, letzteres golden mit roth. Auffällig verzeichnet ist der kleine Fuss mit dem rothen Sporn innerhalb des goldenen Bügels. Das Terrain ist nicht angedeutet, so dass die Pferdehufe theils den Bildrand berühren, theils in der Luft schweben. Der Wappenschild links oben zeigt im goldenen Felde einen schwarzen Löwen mit rother Leiste mitten querüber, der rothe Topfhelm führt zwei goldene Stierhörner, aussen mit je 7 schwarzen Kolben besteckt.

Umrahmung: drei Streifen, von denen der äussere ausnahmsweise purpurn wie bei Bild 26.

Ueber die Person unseres Dichters ist bisher nichts Sicheres festgestellt; nicht einmal hinsichtlich des Geschlechtes wird sie durch das dargestellte Wappen näher bestimmt**). Jedenfalls ist nicht an das Geschlecht der Gutenburger „am Schwarzwald" zu denken, die ein ganz anderes Wappen führen (Grünenberg XCIX, Züricher Wappenrolle 91, Siebmacher II, 34), sondern eher an die Pfälzischen Gutenburger, deren Wappen freilich sonst nirgends bezeugt scheint. Nur im Grünenberg (CXXVIII) findet sich unser Wappen noch, aber

*) Nicht „in den Finger gebissen", wie von der Hagen (IV, 120) angiebt.

**) S. Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 7.

unter den oben erwähnten 10 Darstellungen, „so in dem alten Buch gefunden", welches wir oben (S. 157) als die Weingartner Handschrift erkannt haben. Auch hier tritt dieser Zusammenhang auf's Deutlichste hervor, denn nur die Weingartner Handschrift enthält, wie bei Grünenberg, zwischen den gelben Stierhörnern eine lang aufschiessende rothe Lilie*) und die schwarzen Schilfkolben deutlich als solche mit langen Stielen dargestellt. Aus dem Manesse-Codex könnte Grünenberg diese Eigenthümlichkeiten jedenfalls nicht entnommen haben. Im Uebrigen haben die betreffenden Bilder beider Liederhandschriften nichts mit einander gemein, denn in der Weingartner sehen wir den Dichter, statt zu Pferde jagend, sinnend mit übergeschlagenen Beinen und dem unvermeidlichen leeren Spruchzettel in der Hand auf einer Bank sitzen, eines der gewöhnlichsten nichtssagenden Motive. Welche der beiden Darstellungen eine Abweichung vom gemeinsamen Vorbilde bedeutet, ist abermals nicht zu entscheiden. Von Einzelheiten unseres Bildes sei nur noch auf die Zeichnung des vorsichtig mittelst der Fittige auf der Hand des Jägers balancirenden Falken hingewiesen, sowie auf die eigenthümliche Gangart des Pferdes. Den richtigen Galoppsprung deutet der Maler G stets dadurch an, dass er beide Hinterbeine nebeneinander gestellt und die Vorderbeine weit ausholend zeichnet; im vorliegenden Falle, wo auch die Hinterhand weit ausgreifend erscheint, handelt es sich also wohl um eine Art Passgang, wie er vielleicht im Mittelalter beliebt war und heute im Orient noch üblich ist.

33) Fol. 75ᵇ. Herr Heinrich von der Mure. XXX. (G)

Herr Heinrich von der Mure in geistlicher Kleidung einem vor ihm stehenden Abte seine Dichtung übergebend.

Links steht seitlich gewendet der jugendliche Dichter, vom Hals bis zu den Füssen in eine schwarze Kutte gehüllt, welche nur an den erhobenen Armen das weisse Ordenskleid der Dominikaner ein wenig aus dem weiten Aermel hervortreten lässt. Das jugendliche Haupt ist frei erhoben; noch hat die Scheere die blonden Locken nur gekürzt, den Scheitel aber nicht entblösst. In der Linken hält der Novicius ein senkrecht entrolltes Schriftband (abermals nur in der Vorzeichnung vorhanden, vgl. Nr. 26), der Gestus der Rechten mit erhobenem Zeigefinger ist der zur Begleitung der Rede übliche. Ihm gegenüber steht der Abt, gleichfalls fast in Profilstellung und ebenso gekleidet, doch mit Tonsur und einem leichten Barte versehen. In der Rechten hält er den rothen Abtsstab, dessen goldene Windung in Kleeblattform endigt. Die Linke hat er mit geöffneten Fingern vor die Brust erhoben, wohl um den Zettel in Empfang zu nehmen. Oberhalb des Kopfes dieser Figur befindet sich als eine Andeutung des Gotteshauses oder Klosters, dem Beide angehören, eine Art Baldachin, bestehend aus einem von grünem Kleeblattbogen getragenen rothen Ziegeldache mit einem goldenen Kreuz als Spitze und mit einer links vom Dache

*) S. Zangemeister, die Wappen u. s. w., Taf. LXI Nr. 10.

angebrachten blauen Fiale, deren gelbe Pyramide gleichfalls mit einem Kreuze geschmückt ist. In gleicher Höhe sind schliesslich weiter nach links hin Schild und Helm angebracht, ersterer in blauem Felde einen schwarzen (nicht silbernen!) mit zwei goldenen Sternen belegten Schrägbalken zeigend, letzterer golden mit einem bei der Vorderansicht des Helmes falsch gestellten, sich nach oben verbreiternden blauen Schirmbrette mit der Schildfigur.

Umrahmung: drei Streifen.

Da unser Wappen sonst nirgends wiederkehrt, so ist nicht zu beweisen, ob es freier Erfindung seine Entstehung verdankt, oder thatsächlich dem sonst nicht nachweisbaren Geschlecht der Herrn von der Mure angehört hat. Ebensowenig ist über die Person unseres Sängers etwas bekannt*) und ob derselbe wirklich den weltlichen mit dem geistlichen Stande vertauscht hat, wie unser Bild glauben macht. Wahrscheinlich liegt die Erklärung für die Wahl dieses Gegenstandes in den wenigen Versen, die von ihm und zwar nur in der Manesse-Handschrift enthalten sind. Hier betont der Dichter gleich zu Anfang, dass er den alten Weg verlassen und einen neuen eingeschlagen habe, der ihn zum Heile führen werde. Wir hätten hier somit wieder eines der seltenen Beispiele vor uns, dass der Maler bei der Auswahl des Stoffes den Text um Rath gefragt hat. Möglich aber auch, dass irgend eine Tradition nach dieser Richtung dem Maler bekannt geworden und die 1027 gegründete Abtei Mure damit in Verbindung zu setzen ist**). Weder Bartsch noch Bächtold haben aber unsern Dichter in die Zahl der Schweizer Minnesänger aufgenommen. Die Darstellung leidet an der Gleichförmigkeit in der Haltung der beiden Personen und an dem Mangel eines tiefern Gedankens.

34) Fol. 76ᵇ. Herr Heinrich von Morungen. XXXI. (G)

Herr Heinrich von Morungen in Gegenwart seiner Dame liebeskrank im Bette liegend.

Der Dichter erscheint, von der Seite gesehen, auf einer Lagerstatt ruhend, welche den ganzen Vordergrund einnimmt und links im Rücken des Liegenden mit steiler Rückenlehne bis zur halben Bildhöhe emporsteigt. Die Falten des weissen Linnens, mit dem das Bett vollständig bedeckt ist, sind eigenthümlich grün getont; am Fussende rechts erheben sich zwei höckerartige Wulste, welche wohl die Weichheit des Pfühls andeuten sollen. Der Unterkörper des Liegenden wird von einer pelzgefutterten rothgelben Decke verhüllt, der halb aufgerichtete Oberkörper ist dem Beschauer fast voll zugewendet und lässt ein blaues Kleid mit goldenem Hals-Besatz sehen. Das jugendliche Lockenhaupt ruht auf einem karrirten purpurnen Kissen, das es wie ein vierekiger Heiligenschein umgiebt.

*) Fr. Grimme will ihn neuerdings (Alemannia XXII S. 39 f.) in einem in Urkunden aus der Wende des XIV./XV. Jahrhunderts vorkommenden baierischen Edelmann erkannt haben.

**) Von der Hagen, Minnesänger IV, 121.

Beide Arme sind erhoben: die Rechte legt sich seitlich an Locken und Wange, die Linke hält ein Schriftband empor, welches ebenso wie bei dem vorhergehenden Bilde und dem des Kürenberger lediglich mit dem Metallstift vorgezeichnet, also in der Ausführung vergessen ist. Am Fussende, rechts hinter dem Bette, steht dreiviertel nach rechts und vom Kranken abgewendet eine Dame, ihr Wachtelhündchen auf dem linken Arm tragend und mit der erhobenen Rechten eine Geberde machend, als wenn sie sagen wollte: ihm ist doch nicht zu helfen. Das leicht gesenkte blondlockige Haupt ist mit einem weissen Gebende versehen. Wie die Dame des Dietmar von Ast (Nr. 27) das Ueberkleid, so rafft diese mit dem rechten Arme, auf dem sie das Hündchen trägt, zugleich den blauen pelzgefutterten Mantel empor, der in Folge der Bewegung des linken Armes vorn weit auseinandersteht und dort das rothe Kleid mit Goldbesatz am Halse sichtbar werden lässt. Oben links der Schild: in blauem Felde drei (2 : 1) liegende silberne Halbmonde mit goldnen Sternen an den Spitzen zeigend, rechts der goldene Helm in Seitenansicht mit blauer Decke, ebensolchem Pfühl und dem Schildmond als Kleinod.

Umrahmung: Rautenmuster.

Unser Sänger scheint neueren Untersuchungen zufolge*) jener urkundlich zwischen 1213 (1215 ?) und 1221 nachweissliche Heinrich von Morungen zu sein, dessen Stammsitz die Burg Morungen bei Sangerhausen im Mannsfeldischen war. Mag auch das Wappen, genau wie es auf unserem Bilde erscheint, sonst nicht nachweisbar sein, jedenfalls deuten Schildfigur (Halbmond mit Sternen) und Schildtinktur darauf hin, dass unser Zeichner richtig das Wappen der Mannsfeldischen Familie im Sinne hatte**). Auf die Abweichung in der Weingartner Handschrift haben wir oben (S. 157) bereits hingewiesen, sowie auf die Uebernahme des dort dargestellten Wappens der schwäbischen Morungen (vgl. Züricher Wappenrolle Nr. 5) in das Wappenbuch des von Grünenberg. Wahrscheinlich, dass die Urhandschrift gar kein Wappen an dieser Stelle aufwies und jeder der beiden Copisten selbständig dasjenige Wappen nachträglich hinzufügte, das er als das richtige in Erfahrung gebracht hatte. Im Uebrigen erklärt sich die völlige Abweichung des betr. Bildes in der Weingartner Handschrift von dem unsrigen wieder entweder durch den Platzmangel oder die Flüchtigkeit des Copisten. Statt des etwas schwierigen Vorwurfes scheint er irgend ein anderes dicht dabei stehendes Bild als Vorlage gewählt zu haben, wahrscheinlich das des Herrn von Gliers, wie ein Vergleich mit Nr. 28 darthut.

Der Sinn unserer Darstellung ist im Allgemeinen klar. In den Dichtungen des Ritters ist so viel von Liebesleid und Liebeskummer (Ich bin siech, mîn herze ist wunt u. s. f.) die Rede, dass der Maler den Dichter als wirklich Liebeskranken darstellt, von dem sich die Dame theilnahmlos abwendet. Aus diesem Grunde erscheint er auch völlig

*) S. die Mittheilung von Archivrath Jacobs bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 7.

**) Ueber das Wappen s. Mülverstedt in der Zeitschr. des Harz-Vereins XIII (1880) 451 und 471.

bekleidet, während man sonst unbekleidet im Bette zu liegen pflegte (vgl. unten Nr. 93). Der beste Schlüssel zum Verständnisse des Vorganges, der Gesichtsausdruck, fehlt leider auch diesmal, doch ist wenigstens die oben beschriebene Geste kaum misszuverstehen. Eine besondere Sorgfalt hat der Maler auf die Falten, besonders des Linnens, verwendet, leider aber wieder eine unmögliche Perspektive gegeben, indem er das Kopfende des Bettes fast um einen rechten Winkel zu dem Beschauer herumgedreht zeigt. Ein Vergleich der Dame auf unserem Bilde mit der des Herrn von Ast auf Nr. 27 lässt erkennen, wie der Maler sich nicht wiederholt, sondern dasselbe Motiv mit geringen Abweichungen neu zu gestalten weiss.

35) Fol. 82b. Der Schenke von Limburg. XXXII. (6)

Der Schenke von Limburg nimmt beim Abschied knieend den Helm aus den Händen seiner Dame entgegen.

Die Figur des nach links gewendet vor seiner Dame knieenden Helden nimmt etwa die Mitte des Bildes ein. Mit dem linken Knie hat er sich auf den gelben Sand des Bodens niedergelassen, das rechte Bein ist in entsprechender Biegung vorgesetzt, der Oberkörper mit dem jugendlichen Haupte sanft nach vorn geneigt. Ein grüner langer Wappenrock, auf dem sich der Buchstabe A, in weiss gestickt, mehrmals wiederholt, bedeckt das Panzerhemd, so dass solches nur an den mit rothen Sporen versehenen Füssen, den vorgestreckten Armen und am Halse sichtbar wird. Dabei sind die Handschuhe und Kopfhülle abgestreift und hängen lose herab. Ein viereckiges, längliches Stück grünen Tuches, gleichfalls mit dem weissen Buchstaben A verziert und an den Enden ausgezaddelt, hängt, an der linken Schulter befestigt, schräg nach hinten. [Dieser sonst in unserer Handschrift nicht vorkommende, etwa zwischen 1270 und 1350 besonders bei der französischen, burgundischen und englischen Ritterschaft beliebte Schulter-Schmuck und -Schutz hatte den Namen ailette oder aileron und bestand aus starkem Zeuge, Leder oder Metall, meist mit Wappen darauf*).] Dem Ritter steht hochaufgerichtet links die Dame gegenüber, mit beiden Händen den schweren goldenen Helm dicht über dem Haupte des Knieenden, der mit beiden Händen darnach greift, haltend und mit sanfter Neigung des Kopfes zu ihm herniederblickend. Unter dem Gebende hervor quillt langes lockiges Haar auf Arm und Schultern hernieder. Den blauen pelzgefütterten Ueberwurf hält sie an der Seite emporgerafft, doch ist nicht deutlich zu sehen, ob das betr. Ende unter dem Oberarme festgeklemmt oder vielleicht durch den Armschlitz gesteckt ist. Der rothe Rock wird, wie gewöhnlich, nur an den Armen und unter dem gerafften Theile vor den Füssen sichtbar. Die übliche Goldborte an den Aermelenden und um den Hals herum fehlt auch hier nicht. Dicht hinter dem knieenden Ritter zuäusserst rechts und vom Bildrande halb

*) S. Weiss Costümkunde 1864, S. 645 und W. Böheim a. a. O. S. 136 und 177.

abgeschnitten, erscheint das Streitross, ein feuriger Rappe, der unruhig mit dem Vorderhufe scharrt und dabei anscheinend den zurückgestreckten linken Fuss seines Herrn berührt. Die gelbe Kuvertüre ist mit stufenförmigen rothen Streifen geschrägt, über dem Sattel liegt eine rosa Satteldecke, oberhalb deren das goldene Vorder- und Hinterstück des Sitzes und unterhalb deren der rothe Steigriemen mit ebensolchem Bügel sichtbar werden. Der schwarze Zügel ist um den rothen Stamm eines Baumes geschlungen, der seitlich rechts hinter dem Pferdehalse auftaucht, ohne dass unten seine Fortsetzung bis auf den Boden zu sehen ist. In sanfter Biegung nach links in das Bild hinein ausladend, verzweigt sich der dünne Stamm gleichmässig und trägt zwischen grossen grünen Blättern einen bunten Pfau, der mit herumgedrehtem Halse einem rechts hinter ihm eben davonfliegenden grauen Falken nachschaut. Dicht unterhalb des Pfauen erscheint schliesslich noch der Schild des Ritters an einem Zweige hängend und in blauem Felde drei (2:1) silberne Heerkolben zeigend, während das Kleinod des oben erwähnten Helmes aus zwei silbernen, auswärts mit Pfauenfedern besteckten Büffelhörnern besteht.

Umrahmung: die drei Streifen.

Schon von der Hagen hatte richtig aus dem Wappen erkannt, dass es sich bei unserm Schenken von Limburg nur um das alte Geschlecht der Reichserbschenken von Limburg bei Schwäbisch Hall am Kocher handeln könne; über die Person unseres Dichters, dessen Vorname leider nicht genannt ist, hat sich aber auch jetzt noch nichts Sicheres feststellen lassen. K. Bartsch sieht in ihm einen gewissen Konrad, der in Urkunden aus Konradins Zeit vorkommt und Letztern auf seinem unglücklichen Zuge nach Italien begleitet hat. Eine Andeutung auf diese Abwesenheit fern von der Geliebten findet sich nicht nur in den Liedern, sondern auch unser Bild kann als die Abschiedsscene vor Aufbruch zu jener Fahrt über die Alpen betrachtet werden, wenngleich natürlich eine Deutung allgemeiner Art, also des Aufbruches zu irgend einem Tournier, einer Fehde oder Reise, nicht ausgeschlossen ist.

Die Gruppe der in würdevoller Ruhe dastehenden Frau und des demüthig vor ihr knieenden Ritters*) ist von grosser Schönheit. Ausnahmsweise liegt sogar in den sonst so starren Augen eine Spur von Leben und mit stiller Entsagung blicken Beide vor sich hin, sie auf den Geliebten, er zu Boden. Geschickt ist auch die Haltung der Arme des Ritters, welche mit gewissem Zögern erhoben und zwar bereit erscheinen, der Geliebten beim Aufsetzen der schweren Last des Helmes behilflich zu sein, ihr aber anderseits den Liebesdienst doch nicht ganz abnehmen möchten. Auch der Baum ist diesmal etwas besser gelungen, obgleich die Ahorn-Blätter viel zu gross gerathen sind und der Stamm eine unmögliche Färbung erhalten hat. Welche Bedeutung dem Buchstaben A auf dem Wappenrocke beizumessen ist, erscheint dunkel. Vielleicht, dass er als Anfangsbuchstabe desselben Wortes Amor gewählt ist, welches wir auf dem Wappenrocke des Herzogs Heinrich von Breslau

*) Eine ganz ähnliche Scene zeigt das bei Seiler (a. a. O. S. 143) wiedergegebene Siegel, doch scheinen die daran geknüpften Bemerkungen auf unsern Fall nicht recht zutreffend.

(Nr. 5) angebracht fanden. Eine unserer nahe verwandte Darstellung befindet sich als einziges Bild in dem sogenannten Tross'schen Berliner Bruchstück (Kgl. Bibliothek Ms. germ. 4° Nr. 519), einer aus dem XV. Jahrhundert stammenden Folge von zwei Doppelblättern oder Bogen, welche wir auf Tafel XVI wiedergegeben haben und unten näher betrachten werden. Hier nur soviel, dass es sich um eine vollständige Wiedergabe derselben Scene im Gegensinne, aber mit Abweichungen handelt, die freilich lediglich dem veränderten Formate, sowie dem Stile und der Tracht des beginnenden XV. Jahrhunderts entstammen. Der Wappenschild des Ritters erscheint hier geviert und zwar in 1 und 4 von Silber und Roth viermal mit Spitzen getheilt, während in 2 und 3 fünf (3 : 2) Heerkolben in blauem Felde angegeben sind. Diese von der unsrigen abweichende Zahl der Heerkolben findet sich von jeher in dem Wappen der schwäbischen Limburger, die Viertheilung scheint erst mit dem XV. Jahrhundert aufgekommen zu sein*). Auch diesmal fehlt leider zum Vergleiche das entsprechende Bild in der Weingartner Handschrift (s. oben S. 162).

36) Fol. 84b. Schenk Ulrich von Winterstetten. XXXIII. (G)

Der Schenk Ulrich von Winterstetten seinem Boten einen Zettel übergebend.

Links der Dichter in der üblichen gespreizten Stellung. Er wendet sich ein wenig herum zu dem von rechts her an ihn herantretenden Boten, indem er ihm mit der Rechten einen Zettel hinhält und mit der Linken unter graziöser Hebung des Ellenbogens in seinen Gürtel fasst. Dieser besteht aus einem breiten schwarzen Riemen mit aufgesetzten weissen Kreisen (Nägeln ?), dessen durch eine goldene Schnalle gezogenes Ende, vorn gleichfalls mit Goldblech beschlagen, weit herabhängt. Der Dichter ist in einen purpurrothen Pelzrock mit Goldbesatz an den Aermelenden gekleidet. Oben auf der Brust unter dem dreieckigen Ausschnitt sieht das gelbrothe Unterkleid hervor, am Halse gleichfalls mit Goldborte besetzt; auf den blonden Locken trägt er eine weisse Haube (vgl. Nr. 14 und 31). Der wesentlich kleiner dargestellte Bote in grünem, umgegürtetem Reiserocke mit Gogel und rothem Futter ist von rechts her im Heranschreiten begriffen und erhebt Haupt und Hände, um das Schriftstück in Empfang zu nehmen, welches diesmal aussergewöhnlich klein und nicht wie so oft nur in der Vorzeichnung vorhanden, sondern in rothen Linien dick umzogen erscheint. Der Boden ist in braunen Wellenlinien angelegt, im Uebrigen fehlt jede Hindeutung auf die Oertlichkeit. Rechts oben der Schild: in goldenem Felde einen schwarzen N-förmigen Doppelhaken (Mauerhaken) zeigend, links der goldene Helm mit einem eigenthümlichen, von hinten nach vorn herüberlangenden goldenen Horn, das aussen mit drei Pfauenfederbüscheln besteckt ist.

Umrahmung: die drei Streifen.

*) Vgl. Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 8.

Der Vorgang bedarf keiner Erklärung; es ist dieselbe allgemein passende Botenscene, die wir bereits auf dem Bilde des Grafen von Botenlauben (Nr. 14) angetroffen haben, trotzdem die Boten, welche den Verkehr der Liebenden vermitteln, und beispielsweise in den Liedern des folgenden Sängers und eines Ulrich von Lichtenstein (Nr. 77) eine grosse Rolle spielen, dort wie hier im Texte gar nicht vorkommen. Ueber die Person unseres zu seiner Zeit sehr populären Dichters herrscht ebensowenig Klarheit, wie über die seines Vorgängers in unserer Handschrift. Wahrscheinlich haben wir mit Baumann *) darunter jenen Ulrich von Schmalnegg-Winterstetten zu sehen, der als Enkel des berühmten Schenken Konrad von Winterstetten von 1241 an in schwäbischen Urkunden erscheint und später Domherr zu Augsburg geworden ist. Baumann beruft sich hierbei ausdrücklich auf unser Wappen, welches „nicht die Winterstettischen Leoparden, sondern den Schmalnegger Mauerhaken“ zeigt. Dieser Grund ist jedoch nicht stichhaltig, denn sowohl im Grünenberg (CXXXVI) wie in der Züricher Wappenrolle (Nr. 63) und auf andern ältern Wappenbüchern (s. Grünenberg Text pag. CII) erscheint gerade der Mauerhaken als Wappenfigur des Winterstetter Geschlechtes. Die Helmzier freilich scheint von unserm Maler frei erfunden zu sein, wenigstens habe ich dieselbe in der oben beschriebenen Weise nirgends wieder vorgefunden. Dass die Züricher Rolle den Haken roth in weissem Felde angiebt, gehört zu den zahlreichen Abweichungen von unserer Handschrift, die wir unten im Zusammenhange besprechen werden. Die Darstellungsweise des Vorganges giebt zu weitern Bemerkungen keinen Anlass.

37) Fol. 98ᵃ. Herr Reinmar der Alte. XXXIV. (G)

Herr Reinmar der Alte seiner neben ihm sitzenden Dame einen Liederzettel hinreichend.

Links der Sänger, rechts die frowe, beide ein wenig aus der Vorderansicht einander zugedreht. Die als gemeinschaftlicher Sitz dienende grüne Bank reicht quer durch das Bild und ist auf der Oberfläche braunroth getuscht mit gelbem Rautenmuster und Kleeblättern darin. Ausnahmsweise ist kein Podium gezeichnet, sondern die Füsse des Paares ruhen direkt auf dem gelben Fussboden. Der Sänger ist nicht als „Der Alte“ dargestellt, wie er im Gegensatze zu den Namensvettern in unserer Handschrift (in der Weingartner nicht) genannt wird, sondern erscheint jugendlich mit einem Schapel in den blonden Locken und in einem blauen Ueberkleide über dem rothen Rocke. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt. Die rechte Hand hält den mächtigen Schriftzettel, während die Linke die Rede mit entsprechendem Gestus begleitet. In ganz ähnlicher Haltung erscheint die Dame rechts, nur dass die Beine etwas mehr von einander gestellt und die Falten im Schosse dadurch länger und straffer gespannt sind. Das gleichfalls sanft vorgeneigte Haupt

*) Korrespondenzblatt des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben 1877. II, 21.

wird von einem weissen Schleier mit breitem Goldrande bedeckt; kaum, dass die blonden Locken etwas darunter hervortreten. Ein grüner Rock mit purpurnem Pelzmantel darüber umhüllt die schlanken Glieder. Letzterer ist auf den Achseln befestigt und in seinem rechten Theile unter dem erhobenen rechten Arme hindurch weit über den Schoss herübergezogen; die andere Hälfte liegt glatt auf dem Sitz oder fällt von da bis zum Boden herunter. Ein weisses Wachtelhündchen, vom linken Arme gehalten, erscheint friedlich im Schosse ruhend; die andere Hand greift unter dem Mantel hervor, um den Schriftzettel, der wie eine breite Scheidemauer zwischen dem Paare aufsteigt, in Empfang zu nehmen. Ueber den beiden Figuren hat der Maler zwei gelbe gothische Giebeldreiecke mit Kleeblattbögen und rosettenartigen Durchbrechungen in den Zwickeln angebracht und darüber mittelst zweier horizontaler rother Striche einen oberen Raum abgetrennt, in welchem das Wappen des ritterlichen Sängers dargestellt ist: der Schild achtmal in gold und blau getheilt mit einem rothen Pfahl in der Mitte, der Helm in Seitenansicht purpurroth mit einem zipfelmützenartig nach hinten gebogenen und dem Schilde entsprechend getheilten und gepfählten Zimier, dessen Spitze ein Pfauenfederbusch ziert.

Umrahmung: die drei Streifen.

Auch hier eine Scene allgemeinen Liebesverkehrs ohne Bezug, weder auf die Person des Dichters, noch auf seine Lieder. Nicht einmal in Uebereinstimmung mit seinem Beinamen führt uns der Maler seinen Helden als alten Herrn vor, sondern, wie wir gesehen haben, jugendlich nach dem gewöhnlichen Schema.

Das Wenige was wir über die Person des Sängers wissen, verdanken wir theils seinen Liedern, die uns z. B. von seiner Theilnahme an einem Kreuzzuge (Herzog Leopolds VI. 1190) berichten, theils den Nachrichten Walters von der Vogelweide, der am österreichischen Hofe in engeren Beziehungen zu ihm gestanden zu haben scheint. Wahrscheinlich ist er auch mit der Hagenauer Nachtigall identisch, deren frühen Tod Gottfried von Strassburg beklagt*). Das oben beschriebene Wappen ist ausser in der Weingartner Handschrift nicht nachweisbar, nur erscheint hier beidemale Schwarz statt Blau. Auch die Bilder in beiden Handschriften stimmen diesmal bis auf Kleinigkeiten ganz überein. Am meisten zu bedauern ist bei dem Stuttgarter Bilde das Weglassen des Schosshundes, der unserer Scene einen traulichen Anflug verleiht, während das Fehlen der gelben Wimperge eher als ein Vorzug zu betrachten ist.

38) Fol. 110ª. Herr Burkhard von Hohenfels. XXXV. (G)

Herr Burkhard von Hohenfels seiner Dame ein Lied überreichend.

Abermals Herr und Dame einander gegenübergestellt. Andeutung der Oertlichkeit fehlt; sogar der Boden ist nur auf der linken Seite, und hier auch nur in Vorzeichnung,

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 8.

angegeben, während die Dame rechts in der üblichen geschwungenen Haltung direkt auf dem Bildrande stehend erscheint. Mit der vorgestreckten Linken nimmt sie gerade einen Zettel oder Brief, der vielleicht das neueste Minnelied des Herrn Burkhard enthält, entgegen, die Rechte ist geöffnet und mit undeutlicher Geberde in Kopfhöhe erhoben. Im Zusammenhange mit der Seitenneigung des Kopfes könnte man den Gestus wohl als Ausdruck des Zweifels oder Bedauerns auffassen, doch liegt hierzu in der Situation keine Veranlassung. Ausserdem findet er sich auch zu oft in unserer Handschrift und bei zu verschiedenen Anlässen verwendet, als dass man etwas anderes als ein rein konventionelles, nichtssagendes Ausdrucksmittel darin sehen könnte. Der Sänger scheint eben herangetreten zu sein, der Hacken des rechten Fusses ist noch erhoben. Ein langer, mit Pelz gefutterter und langem Pelzkragen verzierter Purpurmantel umhüllt die schlanke Gestalt. Da dieser nicht wie gewöhnlich in der Mitte, sondern auf der rechten Schulter mittelst einer grossen runden Agraffe zusammengehalten ist, tritt hier der mit dem Zettel ausgestreckte Arm frei hervor, während durch den erhobenen linken Arm der Mantel auf der anderen Seite mitgehoben wird, so dass nur die Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger hervorschaut. Ausser an dem rechten Arme kommt somit der grüne Rock nur unten an den Füssen ein wenig zum Vorschein. Dem prächtigen Mantel entspricht die Kopfbedeckung: ein Pelzrand, aus dem oben ein purpurner Bund oder Behang, gleichfalls mit Pelz gefuttert und bis auf die Schultern gleichmässig zu beiden Seiten des Kopfes niederhängend, hervorgeht. Die Kleidung der Dame ist nicht minder reich. Ueber einem blauen Unterkleide mit dem üblichen Goldbesatze trägt sie einen lang schleppenden feuerrothen Mantel, der an der linken Seite über den vorgestreckten Arm geschlagen ist und das Pelzwerk des Futters bei den sich umlegenden Falten reichlich sehen lässt. Das sanft vorgebeugte Haupt deckt, wie bei der Dame des vorhergehenden Bildes, ein weisser Schleier, aber hier um die Stirne noch von einem goldenen Schapel zusammengehalten. Schliesslich erscheint, wie üblich, oben das Wappen: links der von Grün und Silber getheilte Schild und rechts der goldene Helm in Seitenansicht mit einer Wäle (s. oben S. 141), welche gleichfalls grün und silbern getheilt und an dem ausgezackten Rande mit rothen Knöpfen besteckt ist.

Umrahmung: Rautenmuster.

Dass auch hier eine mit der Dichtung ausser Zusammenhang stehende Scene allgemein giltiger Art vorliegt, ist einleuchtend. Ein Vergleich unseres Bildes mit dem vorhergehenden lässt aber erkennen, dass es sich diesmal um eine Neuerung, d. i. um Ueberreichung eines Briefes oder Zettels an Stelle des üblichen Schriftzettels handelt. Vom künstlerischen Standpunkt aus ist die vortreffliche Anordnung der Gewänder bei beiden Figuren hervorzuheben. Besonders gut gelungen erscheinen in dieser Beziehung bei der Dame das schwierige Motiv des Ueberschlagens des Mantel-Endes über den ausgestreckten linken Arm und bei dem Ritter das Faltenwerk auf der linken emporgezogenen Seite des Pelzmantels.

Unser Wappen stellt die Herkunft des Ritters aus dem Schwäbischen Geschlechte der Hohenfels im Hegau ausser Zweifel*); noch ragen Trümmer vom Stammschloss unseres Sängers am nördlichen Ufer des Bodensees empor. Ueber seine Persönlichkeit sind wir jedoch abermals so wenig unterrichtet, wie bei der grossen Mehrzahl der übrigen deutschen Minnesänger. Nur dass er weite Reisen gemacht (Kreuzzug?), geht aus seinen Dichtungen hervor, die auch mit Vorliebe waidmännische Bilder heranziehen. Hier hätte unser Maler jedenfalls passendere Gelegenheit gehabt, eine seiner beliebten Jagdscenen anzubringen, als bei den meisten übrigen Sängern, die er der Jagdlust fröhnend vorführt und bei denen die Lieder nicht den geringsten Hinweis darauf enthalten. Dass, wie erwähnt, auf der linken Seite der gewellte Fussboden nur in Vorzeichnungs-Linien angegeben ist, gehört zu den üblichen Flüchtigkeiten des Grundstock-Malers (vgl. Nr. 23).

39) Fol. 113[b]. Herr Hesso von Reinach. XXXVI. (6)

Herr Hesso von Reinach die Krüppel und Armen bei sich aufnehmend.

Der Dichter erscheint dem Beschauer zugewendet, zuäusserst links innerhalb des Thürbogens auf dem grünen Schwellsteine seines Hauses stehend und im Begriff einzutreten. Ein Theil der Figur verschwindet bereits hinter dem unmittelbar neben dem Bildrande entlang laufenden Thürgewände. Rückwärts schauend hat er einen an der Spitze der von rechts her nahenden Bettlerschaar auf einer Krücke unterm linken Arm einherhumpelnden alten Mann an der rechten Hand gefasst, um ihn zu sich hinein zu führen. Die linke Hand ist mit dem bekannten feierlichen oder Segens-Gestus erhoben. Ein mit gelbrothem Pelz gefutterter und an den üblichen Stellen mit Goldborte verzierter blauer Ueberwurf, aus dessen weiten Hängärmeln der rothe Rock hervorschaut, umhüllt die Gestalt. Die jugendlichen Locken bedeckt eine niedrige wulstartige rothe Mütze, in der Mitte durch einen breiten Goldstreifen getheilt. Der erwähnte vorderste Krüppel ist nur mit einem grünen Mantel bekleidet, den er togamässig umgeworfen hat, so dass die halbe Brust und die linke Seite, an welcher die gelbe Krücke entlang geht, ebenso wie die Beine vom Knie ab völlig nackt erscheinen. Den rechten Fuss hat er bereits auf die gastliche Schwelle gesetzt, das lahme linke Bein schwebt frei über dem Boden. Der Kopf, mit spärlichem Haar bedeckt, ist seitlich empor, das Auge auf den wohlthätigen Herrn gerichtet. Unmittelbar hinter dem Lahmen und sich mit der Rechten an dessen Schulter führend, folgt ein blindes Weib in rothem Kleide und mit einem Gebende auf dem ebenfalls seitlich erhobenen Kopfe. Vorsichtig tastet sie mit einem gelben Gehstock vor sich auf den Boden, die Augen sind zum Zeichen der Blindheit mit geschlossenen Lidern dargestellt. Ein dritter Krüppel in blauem

*) S. Grünenberg (CXXXVII[b]), Konstanzer Konzilien-Buch (101[b]), Züricher Wappenrolle (283), Siebmacher (II, 89). Nur bei der Helmzier erscheint unser Maler abermals ungenau verfahren zu sein, denn die gen. Sammlungen zeigen übereinstimmend Büffelhörner.

Rock und mit einer weissen Bundhaube auf dem Kopfe wird ganz vorn unten am Boden, zum Theil in die untere Umrahmung hineinragend sichtbar. Seine Füsse vermögen ihn nicht zu tragen, und so kriecht er denn gekrümmten Rückens mittelst zweier an den Händen befestigter gelber dreibeiniger Schemelchen heran, indem auch er das Haupt zu dem menschenfreundlichen Dichter emporrichtet. Darüber wird sodann ganz rechts noch ein vierter älterer Bettler mit struppigem Bart- und Haupthaar auf zwei Krücken einherhumpelnd sichtbar, fast nackt, nur auf's Nothdürftigste um die Lenden mit einem grauen Tuche bekleidet. Hinter dieser vordern Reihe kommen einige weitere hilfsbedürftige Personen zum Vorschein: zuvorderst ein Weib in purpurrothem Kleide und mit Gebende, welches den linken Arm mit anscheinend gebrochenem Handgelenke vorstreckt, links dahinter ein alter Mann mit struppigem Haar in grünem Kleide, weiterhin rechts wieder ein jüngerer in blauem Kleide mit Bundhaube und schliesslich dazwischen über dem nackten Lahmen der Kahlkopf eines vierten Hilfsbedürftigen. Auch diese alle richten ihre Blicke auf den Sänger, der dadurch als geistiger Mittelpunkt der Handlung deutlich hervortritt. Die Schaar der acht Bettler ist, wie üblich, wesentlich kleiner gezeichnet als die Hauptfigur, die noch dazu erhöht dasteht und die Uebrigen um so mehr überragt. Das grüne Gebäude links erscheint in der üblichen Weise unten rund; wenigstens deutet auch hier die elliptische Begrenzungskurve des Thürbogens darauf hin (s. oben S. 120). In seinem oberen Theile erscheint es mit einer gelben Rosette verziert und dicht unter dem Bildrande mit einem Zinnenkranze abgeschlossen, dessen untere Hälfte purpurroth, dessen obere gelb gefärbt ist. Der Schild links oben zeigt in goldenem Felde einen rothen Löwen mit blauem Haupte, während der rechts daneben im Profil gezeichnete goldene Topfhelm als Zinnier über einer blauen Decke dasselbe blaue Löwenhaupt zeigt mit einem rothen, nach Art einer Wäle (s. oben S. 141 und 173) gefältelten und mit Pfauenfedern besteckten Kamme auf dem Rücken.

Umrahmung: Rautenmuster.

Das vorliegende Blatt ist eines der werthvollsten der Folge. Nirgends ist dem Maler des Grundstockes die Charakterisirung seiner Persönlichkeiten so gut gelungen, wie hier. Man betrachte den Kopf des vordersten Greises. Wie charakteristisch der vorgebaute Unterkiefer, die zusammengepressten Lippen, die hohe kahle Stirn; dabei der hoffnungsfrohe verklärte Ausdruck in den Mienen und die vollendete Wiedergabe der von der Krücke abhängigen Körperbewegungen. Aber auch die übrigen Figuren zeugen von liebevollster Beobachtung und treuester Wiedergabe der Wirklichkeit. Wie vorsichtig tastet die Blinde mit dem Stocke einher, wie vollendet die Körperhaltung des Krüppels rechts und die Bewegungen des am Boden Kriechenden. Die Herrschaft des Schema tritt hier, wie kaum wieder, in den Hintergrund zu Gunsten einer selbständigen Beobachtung. Dabei ist leider die Farbengebung die übliche bunte. In der Behandlung des Fleisches ist der Maler nicht consequent verfahren, indem er die nackten Beine des vordersten Krüppels, welchen der Dichter an der Hand führt, im Pergamentton erscheinen lässt, während alle

übrigen Gesichter und unbekleideten Theile in dem üblichen Fleischtone gehalten sind. Da ein Grund dafür nicht einzusehen ist, so handelt es sich wohl wieder lediglich um ein Vergessen. Der Gegenstand des Bildes hängt, wie so oft, mit den Liedern des Betreffenden in keiner Weise zusammen. Man müsste schon in die Lebensgeschichte des Dichters hineingreifen, um etwaige Anhaltspunkte zu finden. Leider tappen wir aber auch hier fast ganz im Dunkeln, denn wenn auch das Wappen ausser Zweifel stellt, dass wir es mit einem Abkömmling des alten Aargauischen Geschlechtes der Herrn von Reinach zu thun haben, so wissen wir doch nicht, welchen der im XII. und XIII. Jahrhundert urkundlich auftauchenden Herrn Hesso wir als unsern Helden zu betrachten haben. Während von der Hagen einen ältern Hesso (Wende des XII. zum XIII. Jahrhundert) im Auge hat, entscheiden sich K. Bartsch und J. Baechtold für den jüngeren, der geistlichen Standes war und zuletzt in einer Urkunde vom Jahr 1276 auftritt. Unser Bild kann jedenfalls nicht, wie dies von K. Bartsch (Schweizer Minnesänger LXXVIII) geschieht, zum Beweise für letztere Auffassung herangezogen werden, denn der Künstler würde sicher nicht unterlassen haben, den Dichter, wenn er überhaupt etwas von ihm als Wohlthäter der Armen wusste, in seiner geistlichen Tracht darzustellen. Eher könnte man annehmen, dass ihm von der Gedächtnissfeier erzählt sein mochte, welche alljährlich am 27. Juni zu Ehren des ältern Hesso in Gestalt der Spende eines Malters Spelt in Beromünster veranstaltet zu werden pflegte. Hierin könnte in der That ein Anlass erblickt werden, den Dichter als Wohlthäter der Armen auch im Bilde zu feiern, denn es ist kaum anzunehmen, dass der Maler diese Scene lediglich aus Gutdünken gewählt hat. Irgend ein Anhaltspunkt nach dieser Richtung wird ihm wohl vorgelegen haben, was um so weniger zu verwundern ist, als die Herrn von Reinach als treue Anhänger der Habsburger zu den bekanntesten Geschlechtern des Rheinländischen Adels in der Schweiz gehörten. Unser Wappen stimmt mit den betreffenden Abbildungen im Grünenberg (CXXXV), in der Züricher Wappenrolle (489, unbezeichnet) und im Siebmacher (I, 124) überein. Wenigstens ist die Hauptsache: die rothe Schildfigur auf gelbem Grunde, richtig wiedergegeben; sie unterscheidet sich von der der Grafen von Habsburg nur durch die blaue Tinktur des Kopfes. Dagegen ist im Grünenberg ein rother, in der Züricher Wappenrolle und im Siebmacher ein gelber Löwenrumpf mit rothem Kamme als Zimier dargestellt. Unsere Tinktur scheint aber wegen der Uebereinstimmung mit der Schildfigur die richtigere zu sein.

40) Fol. 115ᵃ. Der Burggraf von Lüenz. XXXVII. (G)

Der Burggraf von Lüenz mit zwei Genossen beim Steinwurf-Spiel.

Von den drei edlen Herren, die wir auf unserm Bilde beim Steinwurf-Spiel betheiligt sehen, erscheint der Eine, zuäusserst links auf einer grünen Erhöhung in Vorderansicht stehend, gerade im Begriff, einen grossen gelben Stein mit der Rechten fortzu-

schleudern. Er hat ihn bis Kopfhöhe „gestemmt“ und sucht durch Ausbiegen des Körpers nach der andern Seite und durch Abstrecken des andern Armes das nöthige Gegengewicht zu erlangen. Bei der Darstellung dieses auf richtiger Beobachtung beruhenden Motives ist der Maler aber in solche Uebertreibung verfallen, dass eine fast komisch wirkende Gliederverrenkung herausgekommen ist. Um beim Wurfe nicht gehindert zu sein, hat der Ritter den blaurothen Rock, den er über dem grünen Untergewande trägt, vorn emporgerafft und in einen von dem überfallenden Faltenwerke verdeckten Gürtel gesteckt, wodurch die schwarzen Beinkleider bis über das Knie hinauf sichtbar werden. Zu gleichem Zwecke sind auch die Aermelenden umgeschlagen, so dass die Handgelenke frei hervortreten. Dagegen erscheint auf dem Haupte ein schweres Pelzbarett, dessen herabhängender rother Bund beim Werfen sehr hinderlich sein musste. Der Kopf ist etwas seitwärts in die Wurfrichtung gedreht; das Auge misst die Entfernung. Die zwei ebenfalls jugendlich dargestellten Genossen treten auf der andern Seite des Bildes in Erscheinung. Der Vorderste, nach rechts gewendet, in blauem, gleichfalls in den Gürtel aufgesteckten Rocke, grünen Beinkleidern und mit einem Pelzbarett auf den blonden Locken steht tief gebückt, wie wenn er eben den gelben Wurfstein, den er im rechten Arm trägt, vom Boden erhoben hätte und zeigt mit der vorgestreckten Linken auf die Stelle in der Bildecke, die sein Wurf erreicht hatte. Dabei hält er den Kopf nach hinten zu dem vorbeschriebenen Mitspieler herumgedreht, während das Auge seitwärts nach der andern Richtung auf das Ziel hin schielt. Der Dritte, anscheinend der Schiedsrichter, steht etwas rechts dahinter, hoch aufgerichtet, in rothem Pelzgewande. Die Gestalt ist etwas über den Beschauer hinaus nach rechts gewendet, der mit einem Pelzbarette bedeckte Kopf aber nach links zu dem Werfenden herumgedreht, den er mit erhobener Rechten warnt oder zur Vorsicht ermahnt. Der Gestus der Linken ist unverständlich. Der Boden ist, wie so oft, nicht angedeutet, sondern wird durch den untern Streifen der Umrahmung ersetzt, in welchen die Enden der grünen und schwarzen Schuhe unsinniger Weise einschneiden. Das oberste Viertel der Bildfläche ist durch zwei horizontale rothe Striche abgetrennt und enthält links den Schild, der in blauem Felde eine fünfblättrige goldene Rose auf grünem Stile mit grünen Blattspitzen in den Ecken und rothem Kelche zeigt, rechts den silbernen Topfhelm in Seitenansicht mit der Schildfigur als Kleinod oberhalb einer blassgrünen Helmdecke.

Umrahmung: drei Streifen.

Der oben geschilderte Vorgang ist so klar und deutlich ausgedrückt, dass nicht recht zu verstehen ist, warum von der Hagen, der sonst so scharf gesehen hat, ihn sonderbar finden und missverstehen konnte (IV, 149). Der Schlüssel der Situation liegt in der Figur des sich Bückenden im Vordergrunde rechts. In dieser sind auf's Glücklichste die verschiedenen Momente gekennzeichnet, die ausser Zweifel lassen, dass es sich um ein friedliches Ritterspiel wie einst mit Siegfried am Hofe König Gunthers in Worms handelt. Die Vorstellungsgabe unseres Künstlers zeigt sich gerade bei dieser Figur auf

voller Höhe. Der gewählte Moment ist auf's Glücklichste festgehalten, dabei ohne die erwähnte Uebertreibung, deren sich der Künstler bei der Figur des Werfenden links schuldig gemacht hat, die aber auch dort nur die Schönheit, nicht die Deutlichkeit der Darstellung beeinträchtigt. Auch hier wiederholt sich die Erscheinung, dass der Künstler des Grundstockes überall da am vortheilhaftesten wirkt, wo er frei aus dem Leben heraus zu schaffen hat. Hier zeigt sich sein volles künstlerisches Können, bei den nichtssagenden „Conversationsstücken“ geht auch er im schematischen Krame unter. Der Dichter ist als Hauptperson nicht bestimmt hervorgehoben, doch dürfte wohl der Werfende als solcher zu betrachten sein. Obgleich unser Wappen anscheinend sonst nicht nachweisbar ist, besteht kein Zweifel, dass wir es mit einem Sänger aus dem Geschlecht der Burggrafen von Lüenz in Kärnten (an der Donau) und mit demselben Dichter zu thun haben, der in Ulrich von Lichtensteins Frauendienst wiederholt mit dem Vornamen Heinrich bezeichnet vorkommt. Am Schlusse des schönen Wächterliedes befindet sich eine Andeutung auf eine Kreuzfahrt (wahrscheinlich die Friedrichs II., da ein Burggraf Heinrich von Lüenz in Urkunden der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts wiederholt genannt wird), einen Hinweis auf den Vorgang unseres Bildes wird man darin aber vergeblich suchen und die Wahl des Stoffes wohl am besten aus dem Wunsche des Malers nach Abwechslung in der Reihe der den ritterlichen Spielen gewidmeten Bilder herleiten können.

41) Fol. 116ᵇ. Herr Friedrich von Husen. XXXVIII. (G)

Herr Friedrich von Husen zu Schiffe.

Der Dichter erscheint inmitten des Bildes dem Beschauer zugewendet in einem Schiffe oder Nachen stehend, dessen Vordertheil und Hintertheil gleich hoch geschwungen und mit einem goldenen Greifen- und Löwenkopfe geschmückt sind. Der purpurrothe Rumpf ist oben von einem gelben und grünen Streifen sowie darüber von einem breiten blauen Bordsaum eingefasst, der mit goldenen Rosetten besetzt ist. Zwei Masten ragen vorn und hinten fast bis zum obern Bildrand empor; der rothe links trägt an schrägliegender Raae ein breites weisses Segel, dessen frei flatterndes unteres Ende um den Mast geschlungen ist, der schwarze rechts ist mit weissen schrägen Linien verziert und endet oben in einen blauen Mastkorb mit gelber oberer und unterer Einfassung, aus dem ein blonder Lockenkopf hervorschaut. Links am Fusse dieses Mastes stehend, in der Mitte des Bootes erscheint der Dichter dem Beschauer zugewendet, aber nur mit dem Oberkörper über dem Borde hervorschauend. Den Kopf hält er gesenkt und nachdenklich oder traurig blickt er schräg vor sich hinab in die Wogen. Der Gestus der erhobenen linken Hand ist der übliche allgemeine und unbestimmte, die Rechte hält einen übergrossen roth-geränderten Schriftzettel in's Wasser. Die Kleidung des Ritters besteht aus einer über das Pelzbarett halb hinaufgezogenen rothen Gugel und einem Obergewande oder Mantel mit breiter

Goldeinfassung sowohl an den Schlitzen, aus denen die Aermel des grünen Unterkleides herausschauen, als auch an dem Brustschlitz, der mit weissem Bande zugeschnürt ist. Ausser dem Sänger befinden sich noch zwei Männer im Boote: der eine rechts von vorn gesehen, frei auf dem Bug stehend und sich mit der Rechten an dem vordern Maste haltend, während die Linke hoch erhoben ist, der andere an einem gelben Seile heraufgeklettert, das zwischen dem erwähnten Mastkorbe und dem Fusse des zweiten Mastes schräg gespannt erscheint. Mit der Linken hält er sich dabei am Seile fest, die Rechte fasst das Segel. Beide, als Nebenfiguren wie gewöhnlich wesentlich kleiner als die Hauptperson gezeichneten Männer sind für ihre Thätigkeit als Matrosen unzweckmässig genug gekleidet. Sie tragen, der eine ein grünes, der andere ein rothes langes Gewand mit blauer Gugel, die blonden kurzen Locken sind unbedeckt. Schliesslich ist noch zweier nur mit schwarzen Umrisslinien angedeuteter Fabelwesen zu gedenken, welche unten in der aus abwechselnd weissen und grünen Wellenstrichen gebildeten Wasserfläche mit einander kämpfend sichtbar werden. Weder nachträglich, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, von einer spätern Hand als Spielerei hinzugefügt, noch auch unvollendet*) sollen sie, entweder ebenso wie auf dem 77. Bilde, den Kampf der Wogen und die Schrecknisse des Meeres andeuten, oder auch Fabelthiere vorstellen, mit denen die mittelalterliche Phantasie das Meer bevölkerte. Die Ungethüme zeigen jene beliebte und von den drôleries her allbekannte phantastische Mischung von Menschen- und Thierformen, die später bei Schongauer und Dürer ihren Höhepunkt erreichte. Diesmal sind fratzenhafte Menschenköpfe und menschliche Arme mit Thierleibern, die Tatzen und Krallen an den Beinen aufweisen und in Drachenschwänze endigen, zusammengestellt. Das eine Wesen kämpft mit Keule und Dreiecksschild, das andere mit Rundschild und Schwert. Rechts ein in der Fluth aufsteigender Hecht.

Umrahmung: drei Streifen.

Der Maler führt uns in der vorliegenden Scene etwas völlig Neues vor. Offenbar war ihm bekannt, dass unser Sänger im Morgenlande beim Kreuzzuge des Rothbarts ein frühes Ende gefunden hatte (6. Mai 1190 im Gefecht bei Philomelium), und so schildert er ihn denn auf der Fahrt dorthin, versunken in schwermüthige Abschiedsgedanken, wie solche aus seinen Liedern so häufig ertönen. Der Darstellung selbst haftet manches Kindliche an. Der Maler scheint grössere Schiffe kaum gesehen zu haben, denn sonst wäre die unsinnige Anbringung der Masten, des Segels und des Mastkorbes, die Fortlassung eines Steuers und eines Steuernden ebensowenig begreiflich, als die Form des Schiffes, welches Vorder- und Hintertheil ganz gleich behandelt zeigt. Auch die Art, wie das durch parallel laufende grüne und weisse Wellenlinien dargestellte Wasser sich nach der Mitte hin zu einem Berge anthürmt, schmeckt ganz nach frühmittelalterlichem Schema. Das Beste sind die beiden kleinen Matrosen, die, wie erwähnt, zwar in der Kleidung als

*) Fr. Grimme, Germania XXXIII, 446.

solche nicht gekennzeichnet, in ihren gewagten Stellungen aber sehr lebendig und richtig erfasst sind. Der oben erwähnte blaue Mastkorb ist nach von der Hagens Vorgang bisher unbegreiflicherweise stets für die Flagge mit dem Wappen unseres Dichters angesehen worden. Die Wiedergabe des Mastkorbes lässt freilich manches an Deutlichkeit zu wünschen übrig, doch ist allein schon durch den daraus hervorschauenden Menschenkopf ein unverkennbarer Hinweis auf die Bestimmung „des blauen Vierecks“ gegeben und jede andere Deutung ausgeschlossen*).

Trotz des fehlenden Wappens kann über die Person unseres Dichters, der als Begründer der höfischen Lyrik angesehen zu werden pflegt, sowie über die Zeit, in welcher er seine weitverbreiteten rührenden Liebeslieder verfasste, kaum ein Zweifel sein. Dem alten rheinischen, hauptsächlich zwischen Worms und Oppenheim begüterten Geschlechte derer von Hausen (Hûsen, de domo), deren Stammsitz an dem bei Weinheim in die Rheinebene tretenden Flüsschen Weschnitz lag, entsprossen**), wird Friedrich bereits 1171 in einer Urkunde mit seinem Vater Walther zusammen erwähnt. Das frühzeitige Ende des Sängers während des zweiten Kreuzzuges haben wir bereits erwähnt.

Ein Vergleich unseres Bildes mit dem der Weingartner Handschrift lässt in einigen bezeichnenden Einzelheiten abermals jene enge Zusammengehörigkeit erkennen, die, wie wir sehen werden, nur durch ein gemeinsames Vorbild zu erklären ist. Form des Bootes, Stellung der Masten, Lage des Segelendes um den linken Mast herum, Knick des Schriftzettels und Form der Wellenlinien, alles dies stimmt auf's Auffälligste überein; im Figürlichen dagegen sind beide Maler wieder selbständig verfahren. Vor Allem zeichnet der Weingartner, abgesehen von der abweichenden Haltung und Kleidung der Hauptfigur, nur einen Matrosen und diesen bei ganz anderer Thätigkeit, nämlich mit dem Aufhissen eines zweiten Segels auf dem Maste rechts beschäftigt. Ausserdem fehlt die Gruppe der im Wasser kämpfenden Ungeheuer. Für Schild und Helm war dort ebensowenig Raum wie auf unserem Blatte; selbst der Mastkorb konnte nicht mehr angebracht werden.

42) Fol. 119 b. Der Burggraf von Rietenburg. XXXVIII. (G)

Der Burggraf von Rietenburg einen Boten abfertigend.

Links der Dichter, nach rechts gewendet, auf einer in üblicher Weise angeordneten Holzbank sitzend, deren geschweifter Untertheil diesmal grün und deren Sitzbrett gelb gestrichen erscheint. Die Füsse ruhen dicht nebeneinander gestellt auf dem purpurrothen Podium. Ueber dem blauen Unterkleide hängt ein rother Pelzmantel von den Schultern

*) Auch von A. Schulte irrthümlich als Wimpel aufgefasst (s. Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins N. F. VII, 573). Näheres darüber in meinem Aufsatze im Herold 1891, 54 f.

**) S. Henrici, die Heimat des Dichters Friedrich von Hausen, Herold 1880, 3 f.

hernieder; das jugendliche Haupt ist schräg erhoben, die blonden Locken ziert ein goldenes Schapel. Beide Hände sind vorgestreckt; die linke, indem sie das grosse Schwert mit schwarzer Scheide, weissem Traggurt und goldenem Knopfe senkrecht auf den Boden gestellt, dicht über der goldenen Parirstange am Griffe gepackt hält, die rechte, mit einem grossen Spruchzettel in üblicher Weise versehen. In sanftem Bogen erstreckt sich dieser bis hinunter auf den gelben Boden und wird an der andern Seite von einem gebückt herantretenden kleinen Boten am Rande mit beiden Händen in gewissem Abstande ergriffen. Das Kleid des Letzteren, der baarhäuptig zu seinem Herrn emporschaut, ist von purpurrother Farbe und reicht nur bis zum Knie, von wo ab die schwarzen Beinkleider sichtbar werden. Um den Leib ist ein Riemen geschlungen, an dem in schwarzer Scheide ein grosses Waidmesser mit gelbem Griff und gelber Spitze, sowie eine nach unten halbkreisförmig abgerundete schwarze Botentasche hängt. Oberhalb zweier rother Striche, welche parallel laufend das obere Drittel des Bildes abtrennen, erscheint wie gewöhnlich das Wappen: links der Schild, in goldenem Felde einen rothen, durch drei silberne fünfblättrige Rosen belegten rechten Schrägbalken zeigend, rechts der Helm, mit zwei über einer blauen Decke schwanenhalsartig nach beiden Seiten auseinandergehenden und mit Pfauenfedern besteckten goldenen Lilien (?), zwischen denen auf grünem Stengel eine fünfblättrige rothe Rose mit gelbem Kelch emporwächst.

Umrahmung: Rautenmuster.

Ueber den Gegenstand und die Ausführung dieses Bildes ist kaum etwas zu sagen. Derartige Botenscenen haben wir bereits ganz ähnlich angeordnet auf dem 14. und 15. Bilde kennen gelernt, und auch in technischer Beziehung bewegt sich unsere Darstellung auf jenem mittleren Niveau, bei welchem die Routine und Schablone am stärksten hervortreten. Das kleine entsprechende Bild in der Weingartner Handschrift zeigt an Stelle des Boten das Wappen angebracht und den Ritter unsinniger Weise mit entblösstem Schwerte dasitzend. Die gemeinsame Abstammung ist dennoch auch hier unverkennbar.

Das Wappen unseres Sängers, der früher mit dem unter Nr. 109 angeführten Burggrafen von Regensburg identificirt wurde*), lässt sich weder in Grünenberg noch in der Züricher Wappenrolle oder dem Konstanzer Konzilienbuch nachweisen, stimmt aber mit den in Hund's Baierischem Stammbuche (Ingolstadt 1598, auf Taf. 16) und im Siebmacher (II, 10) gegebenen Abbildungen in der Hauptsache überein. Freilich erscheinen dort rothe Rosen auf schwarzem Balken in silbernem Feld; ausserdem ist die Zimier, wie so oft, völlig abweichend; dagegen stimmt wieder das Wappen auf dem Weingartner Bilde völlig mit dem des Manesse-Codex bis auf die Vertauschung der Farben im Balken überein.

---

*) S. dagegen W. Scherer, deutsche Studien 2. Aufl. II, 86 u. 90 ff.

43) Fol. 120[b]. Herr Milon von Sevelingen. XL. (6)

Milon von Sevelingen mit seiner Dame im Gespräche.

Wie auf dem Bilde des Gottfried von Nifen (Nr. 17) sehen wir links den Ritter in der üblichen Pose, etwas nach rechts gewandt, seiner Dame gegenüber stehend. Während diese aber dort den Sänger keines Blickes würdigt, erscheint sie hier, wenn auch abgewandt, so doch minder spröde, das Haupt rückwärts zu ihm herumwendend, indem sie mit Armen und Händen eine abwehrende Bewegung macht. Beide Figuren trennt wieder ein grosser Schriftzettel, den der Dichter mit der Linken hinhält, während er mit der Rechten darauf deutet. Traurig sucht sein Blick den Boden. Der grüne Rock, vorn tief herunter aufgeschlitzt, lässt an den umgeschlagenen Theilen rothgelbes Rauchwerk-Futter erkennen, der von den Schultern herabhängende rothe Mantel dagegen gewöhnliches weisses Kürsch mit grau-grünen Rändern. Das blondgelockte Haupt ist leicht gesenkt und mit einem goldenen Schapel geziert. Die Dame anderseits trägt das geraffte Ende des blauen langen Oberkleides mit dem linken Arme festgeklemmt, so dass das purpurrothe Unterkleid ausser an den Aermeln auch vor den Füssen sichtbar wird. Der Locken üppige Fülle hält ein weisses Gebende zusammen. Wie auf dem vorigen Bild erscheinen in dem durch roth-gelbe Streifen abgetrennten obersten Drittel links der Schild und rechts der goldene Helm, ersterer in schwarzem Feld drei (2, 1) silberne Leopardenköpfe mit goldenen Kronen zeigend, letzterer mit zwei nach aussen stehenden schwanenhalsartigen goldenen Hörnern versehen, die in goldene Herzblätter endigen.

Die Umrahmung zeigt ein neues Motiv: zwischen zwei breiten rothen Randstreifen abwechselnd grüne und goldene, sowie blaue und goldene, schräg rechts laufende gleichbreite Streifen.

Inhalt und Ausführung des Bildes geben auch hier zu weiteren Bemerkungen keinen Anlass. Der Maler des entsprechenden Bildes in der Weingartner Handschrift hat den Schriftzettel weggelassen und das Paar lebhaft gestikulirend einander gegenübergestellt. Das gemeinsame Vorbild erweist sich hier aber auch wieder in der Uebereinstimmung von Nebendingen, besonders der Raffung des Ueberwurfes der Dame, auf das Deutlichste. Dass das Wappen*) im Grünenberg (CXXVIII) von der Weingartner und nicht von der Manesse-Handschrift genommen ist (s. oben S. 157), beweist sowohl die Zeichnung der Helmzier als Ast mit Seitenschösslingen, wie auch die übereinstimmende Ueberschrift Menlo oder Meinlo.

Ueber die Person unseres Dichters, der als einer der ältesten Minnesänger zu betrachten ist, haben wir keine Nachrichten; das Geschlecht ist ein altschwäbisches aus der Nähe von Ulm (Sevelingen, jetzt: Söflingen)**).

---

*) Dasselbe Wappen in Stumpf's Schweizerchronik (fol. 503[b]) als das der Herrn von Schönenwerd im Zürichgau abgebildet.

**) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 9.

44) Fol. 122ᵃ. Herr Heinrich von Rugge. XLI. (6)

Herr Heinrich von Rugge festlich gekleidet einhersprengend.

Ein einzelner Reitersmann sprengt in feurigem Galopp von rechts nach links quer durch das Bild. Wie so oft hat der Maler vergessen, den Boden anzugeben, so dass ausser den erhobenen Vorderbeinen auch die beiden in der üblichen Weise dicht neben einander stehenden Hinterbeine des Blauschimmels in der Luft schweben. Das Ross ist mit lang wallender, pelzgefutterter rother Kuvertüre bedeckt, auf welcher vier Wappenschilde, zwei am Vordertheil, zwei am Hintertheil angebracht sind. Diese zeigen in goldenem Felde einen blauen Pfahl mit steigenden weissen Glocken. Die Obertheile des Sattels, der Brustgurt und die Rosetten an dem weissen Kopfzeuge sind golden, Sattelpolster, Steigriemen und Steigbügel gelblich, der Radsporn weiss. Besonders auffällig sind diesmal die weissen Nägel auf den schwarzen Hufen angedeutet. Der Ritter erscheint jugendlich, mit einem weiss umränderten goldenen Schapel in den blonden Locken und angethan mit einem pelzgefutterten orangegelbem Rocke, der vorn zurückgeweht ist und das mit schwarzem Trikot bekleidete Bein fast von oben herab frei sehen lässt. Auf der linken Schulter hängt, wie gewöhnlich beim Ausritt, der Kampfschild, mit demselbem Heroldsbilde und denselben Tinkturen wie die vorbeschriebenen kleinen Schilde. Die Linke führt den Zügel, die Rechte hält die rothe Lanze schräg nach oben unter den Arm geklemmt. Als eigenthümlicher Zusatz erscheint oben dicht unter der Spitze ein Schriftzettel hieran befestigt, in der Art einer langen Flagge, die sich in sanftem Schwunge horizontal bis zum andern Bildrande erstreckt. Ausserdem hat der Maler wieder zur Belebung des Ganzen Rankenwerk angebracht, welches, in der üblichen Stilisirung aus dem untern Bildrande herauswachsend, sich in Schlangen-Windungen unterhalb des galoppirenden Pferdes und hinter dem Reiter nach oben emporwindet. Die dünnen rothen Stengel tragen blaue dreilappige Blumen mit grünen Kelchen und erscheinen, wie immer, ausser allem Verhältniss gross gezeichnet.

Umrahmung: drei Streifen.

Der Vorwurf unseres Bildes — es wirkt wie ein vergrössertes Reitersiegel — ist abermals ein allgemeiner, ohne näheren Bezug auf die Person und die Dichtungen des Heinrich von Rugge. Das Fehlen des Panzers, Helmes und Schwertes deutet ebenso wie das Schapel auf friedlichen Ausritt. In derselben Auffassung erscheint unser Held in der Weingartner Handschrift. Die Kuvertüre ist weggelassen, aber das Schwert zugefügt und die Lanze, an der ein leeres Spruchband in derselben Weise angebracht erscheint, senkrecht nach der Seite gehalten. Der Schild zeigt dasselbe Zeichen*), aber andere Tinkturen: Roth statt Gold, Schwarz statt Blau, die sich gerade so auf dem bewussten Blatte im

*) Die Art, wie hier „die Glocken“ dargestellt sind, lässt deutlicher als sonst meist erkennen, dass es sich um ausgeschnittene, zusammengehörige Theile eines Streifen Pelz oder Tuch handelt.

Grüneuberg (CXXVIII) wiederfinden. Auch die dort vorhandene Schreibung des Namens: von Ruche stammt aus der Weingartner Handschrift (vgl. oben S. 157).

Während von der Hagen die schweizerische Abkunft unseres jedenfalls noch dem Ende des XII. Jahrhunderts angehörigen Dichters als nicht zweifelhaft hingestellt hat, ist dieser von K. Bartsch und J. Baechtold nicht unter die Schweizer Dichter aufgenommen worden. Das Wappen hat bisher keinen Anhaltspunkt geliefert, denn die drei weissen Bütten im schwarzen Felde, welche das Wappen der Ruggen von Tanegg (z. B. Grünenberg CXCV) führt und welche von der Hagen mit den Wolken unseres Wappenpfahles in Beziehung bringt, haben nichts damit zu thun. Grimme*) weist ihn einem tübingischen Ministerialengeschlechte zu.

45) Fol. 124ᵃ. Herr Walther von der Vogelweide. XLII. (G)

Herr Walther von der Vogelweide auf einem Hügel sitzend und sinnend**).

In der Mitte des Bildes erscheint, sich in wellenförmigen Absätzen pyramidal verjüngend, ein grüner Hügel, aus dessen Rasenflächen zarte weisse Blümchen regelmässig vertheilt emporspriessen. Obenauf sitzt der Sänger, das linke Bein über den rechten Schenkel geschlagen und den Kopf in die linke Hand gestützt, welche selbst wieder mittelst des Ellenbogens auf dem erhobenen linken Knie aufruht. Die Rechte hält in Schosshöhe und, wie gewöhnlich, am untern äussersten Ende gefasst, einen nach oben steigenden Schriftzettel. Die Kleidung besteht aus einem mit gelbem Pelz gefutterten blauen Rocke, dessen Aermel bis zur Mitte des Unterarmes reichen, von wo ab das purpurrothe Unterkleid vortritt; an Hals und Handgelenken erscheinen die üblichen Goldborten. Auf den blonden, bis in den Nacken fallenden Locken sitzt ein Pelzbarett mit rothem Kopfe, ein leichter Bart spriesst um Kinn und Wangen. Nachdenklich ist der Blick des in die Hand gesenkten Hauptes schräg zur Erde gerichtet. Das mächtige Schwert des Ritters lehnt vor ihm rechts gegen den kleinen Hügel; Scheide schwarz, oben mit weissen Riemen umschnürt, Parirstange und Knopf golden, Griff gelb und roth geschrägt, Wehrgehänge weiss. Links oben der Schild mit einem gelben Bauer, innerhalb dessen ein grüner Vogel nach rechts mit rückwärts gewandtem Kopfe hinter weissen Stäben einherspaziert, in rothem Felde; rechts der goldene Helm mit der Schildfigur als Kleinod.

Umrahmung: Rautenmuster mit Grün statt Blau.

Wir haben hier das populärste unter den Bildern unserer Handschrift vor uns und zugleich einen der seltenen Fälle, wo der Maler im direkten Anschluss an den Text gearbeitet hat***). Der Anfang des ersten Liedes lautet bekanntlich:

*) N. Heidelb. Jahrb. IV, 60.

**) Die farbige Wiedergabe dieses Bildes in Könneckes Bilderatlas ist nicht als gelungen zu betrachten. Die Zeichnung ist ziemlich richtig, die Farbengebung aber meistens falsch.

***) Ueber die erste Erwähnung unseres Bildes s. S. 185 Anmkg. †).

Ich saz ûf eime steine
und dahte bein mit beine
dar ûf satzt ich den ellenbogen:
ich hâte in mîne hant gesmogen
mîn kinne und ein mîn wange.
dô dâhte ich mir vil ange . . . *).

Eine genauere Illustration vorstehender Worte als sie der Maler in unserem Bilde gegeben hat, ist kaum denkbar, zu bedauern aber dabei, dass der Maler sich hier versagt hat, etwas Baumwerk anzubringen, wie solches z. B. auf dem vorhergehenden Bilde ganz unmotivirt auftritt. Hier wäre es zur Erhöhung des idyllischen Eindruckes recht am Platze gewesen. Die im Texte vorgeschriebene Haltung der Figur ist dem Maler gut gelungen, wenngleich in Wirklichkeit einiges Balanciren nothwendig wäre, um sich in dieser Weise auf der Spitze des sonderbaren „Steines" zu behaupten.

Der alte Streit über die Herkunft unseres herrlichen Sängers, des grössten unter den mittelalterlichen Lyrikern, ist bekanntlich noch nicht zum Abschluss gebracht **). Neuerdings ist ein begeisterter Kämpe zu Gunsten einer alten, halbvergessenen Hypothese aufgetreten, die den Sänger in Uebereinstimmung mit dem alten Meistersingerliede des Joh. Christ. Wagenseil aus Böhmen stammen lässt. Mag man nun auch nicht allen Folgerungen Herm. Hallwichs***) beistimmen, so viel dürfte wohl erwiesen sein, dass der in Verfolg der Bozener Denkmals-Feier gewissermassen offiziell anerkannte Vogelweidhof am Layener Ried bei Waidbruck an der Eisack kaum grösseres Anrecht hat auf die Ehre, als Heimatsstätte Walthers zu gelten, als der von dem genannten Forscher ausfindig gemachte alte Vogelweiderhof vor der Stadt Dux im nördlichen Theile Deutsch-Böhmens. Sehr zu bedauern ist wiederum, dass unser sonst bisher nirgends nachgewiesenes Wappen, das offenbar als ein redendes aufzufassen ist, in dieser Frage als Quelle vollständig versagt †). Das Fehlen eines Wappens auf dem entsprechenden Bilde der Stuttgarter Handschrift darf nicht Wunder nehmen, da wir dies wiederholt bereits angetroffen und meistens wohl als durch Platzmangel veranlasst anzusehen haben. Bezeichnend für die Abhängigkeit des Weingartner Bildes von demselben Original, wie unser Manesse-Bild, ist auch diesmal die Handbewegung des Sängers in der Weingartner Miniatur, die sich lediglich aus unserer Darstellung als eine Folge des Weglassens des Schriftzettels erklärt.

*) Citate durchweg nach K. Bartsch.

**) Eine vortreffliche Uebersicht über den Stand der Forschung bietet der Aufsatz: „Walthers Heimat" von Jos. Lampel im XXVI. und XXVII. Jahrgange der Blätter des Vereins für Landeskunde von Nieder-Oesterreich. S. ausserdem die Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 9.

***) Böhmen, die Heimat Walthers von der Vogelweide? Prag 1893.

†) Das Wappen der Vogelweider im Turgau giebt Stumpf auf fol. 373[b] mit einem durch den Hinweis auf unsern Codex sehr wichtigen Zusatze; abgedruckt von Zangemeister in der Westdeutsch. Zeitschrift VII, 352.

46) Fol. 166a. Herr Hiltbold von Schwangau. XLIII. (G)

Herr Hiltbold von Schwangau von zwei Fräulein unter Vorantritt eines Spielmanns zum Tourniere geleitet.

Wir sehen vier Personen in feierlicher Weise, mit leichter Wendung nach rechts, schräg auf uns zuschreiten. Zuvorderst rechts am Bildrand ein Fidler, ihm folgen zwei Damen, den Ritter zwischen sich an den Händen führend. Vier mit Nasen besetzte gelbe Spitzbogen, die den oberen Abschluss bilden, deuten auf eine geschlossene Oertlichkeit hin, während unten der übliche gelbe wellige Sand auf einen Vorgang im Freien schliessen lässt. Die Hauptperson erscheint von den Zehen bis zum Scheitel in einen blauen Ringelpanzer gehüllt, der nur an den Händen abgestreift ist. Darüber trägt sie einen blauen Wappenrock, ungegürtet, fast bis zu den Füssen herniederwallend. Vor dem Leibe ist das Wappen des Ritters angebracht: der links gelehnte Schild mit einem silbernen, links gewandten Schwan mit goldenem Schnabel und goldenen Waffen in rothem Felde und darüber der goldene Topfhelm mit dem silbernen Wappenthier, ebenfalls in ganzer Figur. Letzeres kehrt weiter unten in zwei Exemplaren in der Gegend der Kniee abermals auf dem Wappenrocke vereinzelt angebracht und in übergrossem Format auch auf dem goldenen Topfhelme wieder, der den Kopf des Ritters umschliesst. Schild und Schwert scheinen abgelegt, sie fehlen. Die eine Dame rechts vom Dichter, welche schräg erhobenen Hauptes zu diesem emporschaut und dessen herabhängende Rechte ergriffen hat, erscheint in grünem Rock und purpurnem Ueberwurfe, den sie, wie üblich, mit der Rechten emporgerafft trägt. Auf den blonden Locken ruht ein goldenes Schapel. Ebenso ist die etwas grössere Dame links geschmückt, die voranschreitend den Blick seitlich zurückwendet und in einen blauen Rock mit rothem Ueberwurfe gekleidet ist. Auch sie hat letzteren emporgerafft, aber unter dem linken Arme festgeklemmt, so dass die erhobene linke Hand für einen Gestus allgemeiner Art frei bleibt. Der jugendliche Spielmann an der Spitze, zuäusserst rechts in grünem Rocke hält den Kopf zurück gewendet und streicht lustig die goldene Fiedel. Nach der damaligen Spielweise erscheint diese nicht an die linke, sondern an die rechte Schulter unter dem Kinn hindurch angelehnt. In Folge ungenauer Anbringung eines weissen Striches, der die Bogenhaare darstellen soll, macht es den Eindruck, als ob er mit dem Holze auf den vier Seiten streiche. Der weisse Strich hätte nämlich an der untern Vereinigungsstelle mit dem gekrümmten schwarzen Holze aufhören müssen. Wegen Mangels an Raum ragt der Kopf der Fiedel weit über den Bildrand hinaus.

Umrahmung: drei Streifen.

Im Anschluss an das unter den Liedern unseres Dichters vorkommende Tanzlied könnte man den dargestellten Vorgang auch als eine Tanz-Scene auffassen*), wobei der Ritter zwei Damen in zierlichen Schritten und mannigfachen Touren herumzuführen

*) A. Schultz, Höfisches Leben I, 545.

hatte und ein Vortänzer mit der Geige voranzugehen pflegte. Das Fehlen der Waffen und Sporen scheint diese Annahme zu begünstigen; doch widerspricht dem gerade die übrige kriegerische Ausrüstung des Helden, denn dass man etwa unmittelbar nach dem Tourniere den Sieger in Kettenpanzer zum Tanze geführt hätte, ist an sich unwahrscheinlich und auch nicht überliefert*). Gut gelungen ist unserm Maler das feierliche gleichartige Fortschreiten der vier Figuren. Störend dagegen wirken der unförmige Schwan als Helmkleinod und die Häufung der heraldischen Zierrathen auf dem Wappenrock. Der vollständige Schild mit Helm ist auf letzterem wohl nur aus dem Grunde angebracht, weil oben im Bilde der Raum durch die Spitzbogen in Anspruch genommen und sonst kein Platz für das Wappen frei war. Im Grünenberg (CXLI[b]) wie in der Züricher Wappenrolle (Nr. 441) erscheint der Schwan des schwäbischen Geschlechtes der Herren von Schwanegau — die Stammburg befand sich an der Stelle des jetzigen Schlosses Hohenschwangau — nach rechts gekehrt, sowie mit schwarzem Schnabel und schwarzen Waffen, dagegen zeigt Siebmacher (II, 91) das Wappen ganz in Uebereinstimmung mit unserer Darstellung. Weggelassen ist bei letzterer nur das rothe Kissen unter dem Schwan, welches aber auch Grünenberg aufweist, während die Züricher Wappenrolle sich mit einem Schwanenhals als Zimier begnügt.

Die Person unseres Sängers ist nicht näher bekannt. Die Kreuzfahrt, auf welche in einem seiner Lieder angespielt wird, scheint der Zug Leopolds von Oesterreich vom Jahr 1217 gewesen zu sein, so dass die Blüthezeit des Sängers etwa ein Jahrhundert vor die Entstehung unserer Handschrift fallen würde. Das entsprechende Bild der Weingartner Handschrift zeigt keine Uebereinsimmung mit dem unsrigen. Hier erscheinen ganz allgemein beide Personen, durch ein senkrechtes Schriftband getrennt, einander gegenüberstehend, jede mit der innern Hand den Mantel haltend und mit der äussern lebhaft gestikulirend. Oben das Wappen mit denselben Veränderungen, die sich im Grünenberg (CXXVIII) finden. Was den Copisten der Weingartner Handschrift zu der Abweichung veranlasst hat, ist schwer zu sagen. Möglicherweise war ihm die Personenzahl für seinen beschränkten Raum zu gross, und so wählte er lieber eine jener indifferenten, nichtssagenden Scenen, die er ganz ähnlich z. B. auch beim Meinlo von Sevelingen und dem Albrecht von Jansdorf zur Darstellung gebracht hat. Ebensogut ist freilich wiederum möglich, dass das Verhältniss ein umgekehrtes ist und der Copist der Manesse-Handschrift sich eine Abweichung vom gemeinschaftlichen Vorbilde gestattet hat.

47) Fol. 149[b]. Herr Wolfram von Eschenbach. XLIIII. (G)

Herr Wolfram von Eschenbach tourniermässig gerüstet, im Begriffe, zu Pferde zu steigen.

Auf der rechten Seite des Bildes sehen wir einen Ritter in voller Rüstung den Schild in der Rechten, die Sturmfahne in der Linken dem Beschauer zugewendet, auf dem

*) S. dagegen von der Hagen's Bildersaal S. 34.

gewellten grünen Boden stehen. Ueber dem Panzer trägt er einen blauen Waffenrock ohne Abzeichen und um die Hüfte gegürtet. Das mächtige Schwert, in der üblichen Zeichnung und Färbung, hängt an einem besonderen weissen Gurte schräg nach hinten zeigend an der Hüfte, die Füsse zieren rothe Sporen. Der goldene Topfhelm verhüllt auch hier den Kopf und zeigt als Zimier zwei aufrechte silberne Beile (Brachse, Praxen)*), die ebenso in rothem Felde auf dem Schilde und der Sturmfahne erscheinen. Zuäusserst links ist das Streitross des Sängers in Seitenansicht dargestellt, wie gewöhnlich viel zu klein gezeichnet und in seinem hintern Theile vom Bildrand abgeschnitten. Ein Knappe in rothem Aermelrocke hält es vorn mit der Rechten am Zügel fest, während er mit der Linken das ungeduldig den grünen Rasen scharrende Thier an der Nase packt, um es zu beruhigen. Die Ausrüstung des Blauschimmels besteht in einer rothen pelzgefutterten Kuvertüre mit den erwähnten silbernen Beilen am Halstheile verziert, goldenen Sattelbögen, gelber Satteldecke und schwarzem Kopfzeuge mit weissen Nägeln und goldenen Rosetten an den Kreuzungsstellen. Während gewöhnlich nur ein Sattelgurt dargestellt wird, finden sich hier zwei weisse Streifen; dafür sind aber Brustriemen und Steigriemen mit Steigbügel vergessen.

Umrahmung: drei Streifen.

Die Scene ist, wie meistens, allgemeiner Art ohne Zusammenhang mit den Dichtungen, aber diesmal, da von besonderen Heldenthaten des Dichters des Parsifal nichts bekannt ist, noch weniger glücklich gewählt als sonst. In höherem Maasse als auf dem vorigen Bilde stören dabei die schlechten Grössenverhältnisse zwischen den Haupt- und Nebenfiguren; man kann sich nur mit Mühe vorstellen, dass der Hüne jenes Pferdchen, das ihm kaum bis an den Gürtel reicht, zu besteigen im Begriff steht.

Als Herkunftsort unseres Dichters gilt bekanntlich das kleine bairische Städtchen Eschenbach (unweit Ansbach), in dessen Liebfrauenkirche das Grabmal Wolframs noch im XVII. Jahrhundert zu sehen war. Frommann hat nachgewiesen**), dass nicht nur Jac. Püterich von Reicherzhausen, der die Grabstätte im Jahre 1462 besucht und beschrieben hat, sondern auch der Nürnberger Patrizier H. W. Kress, der im Jahre 1608 dort gewesen ist, einen Hafen (Asch oder Aesche!), d. h. ein eimerartiges Gefäss mit Henkel und Ausguss als Wappenfigur und dasselbe Gefäss mit einem Busche von Blumen (Maiglöckchen) als Helmzier angegeben hat (in Uebereinstimmung z. B. auch mit Grünenberg XCIX b). Der alte Streit über das Wappen unseres Sängers scheint somit endgiltig zu Ungunsten der Manesse-Handschrift entschieden zu sein; immerhin ist nicht ausgeschlossen, dass ein Wappenwechsel vorliegt. Das Fehlen eines Bildes zu diesem Dichter in der Weingartner Handschrift ist unter diesen Umständen doppelt zu bedauern. Der Platz dafür ist leer gelassen ebenso wie bei den folgenden Sängern; es scheint aber den Maler irgend ein Umstand an der Vollendung der Folge gehindert zu haben.

*) S. d. Beilage zu Nr. 63 der Allgemeinen Zeitung, Jahrg. 1874, S. 929 Anmerkg. 1, und Beilage zu Nr. 70 dess. Jahres. Schon von der Hagen hat hierin das Wappen der Oberpfälzischen Eschenbachs erkannt.

**) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1861, VIII, 355 ff.

48) Fol. 151ᵃ. Von Singenberg, Truchsess zu Sanct Gallen. XLV. (G)

Herr Ulrich von Singenberg, Truchsess von St. Gallen, einen Kranz von seiner Dame entgegennehmend.

Auf welligem, zur Abwechslung diesmal lila getuschtem Boden, links die Dame, rechts der Dichter einander gegenüberstehend. Erstere aufrecht, etwas nach rechts gewendet in grünem Rock und rothem Pelzmantel, mit einem Gebende in den blonden Locken, Letzterer das Knie beugend, in blauem Rock und purpurrothem pelzgefutterten Ueberwurfe. Er erhebt beide Arme, um gesenkten Hauptes den aus goldenen und silbernen Rosen gewundenen Kranz in Empfang zu nehmen, den ihm die Dame auf die Locken setzen will. Wie auf dem Bilde des von Gliers (Nr. 28) erscheint das Schwert des Ritters rechts an einem aus dem Bildrande hervorragenden rothen Nagel vermittelst des Schwertgurtes aufgehängt. Oben links der Schild mit einem halben silbernen Hirsch in blauem Felde, rechts der silberne Topfhelm mit einem in zwei Hälften an den Seiten angebrachten goldenen Sterne, dessen 8 Spitzen mit Pfauenfedern besteckt sind.

Umrahmung: drei Streifen.

Der frei, ohne Anschluss an den Text, erfundene Vorgang, welcher die Reihe derartiger allgemein passender Motive abermals um ein neues vermehrt, ist geschickt und anschaulich wiedergegeben, im Ganzen ähnlich dem 34. Bilde, aber doch selbständig in den Einzelheiten. Die Figuren sind beide in Haltung und Geberde auf's Beste gelungen; in den Augen und auf den Lippen der Dame glaubt man sogar ein freundliches Lächeln zu bemerken. Bezeichnend, dass der Copist der Weingartner Handschrift statt des anziehenden Stoffes abermals ein nichtssagendes Gegenüberstehen der beiden Liebenden zur Darstellung gebracht hat. Sollte abermals der Copist der Manesse-Handschrift derjenige gewesen sein, der, um eine Verbesserung vorzunehmen, von der gemeinsamen Vorlage abgewichen ist (vgl. oben Nr. 46)?

Die Wiedergabe des sonst nicht nachweisbaren Wappens des früh ausgestorbenen schweizerischen Geschlechtes derer von Singenberg stimmt in beiden Handschriften überein*), nur dass der Stern in der Weingartner Handschrift roth statt golden getuscht ist. Dass unser Dichter, dessen Vorname in keiner der vorhandenen Liederhandschriften erscheint, Ulrich gehiessen und mit dem von 1209 bis 1228 in schweizerischen Urkunden oft genannten „Ulricus dapifer Sancti Galli“ identisch ist, hatte bereits von der Hagen angenommen und ist durch neuere Untersuchungen bestätigt worden. Nähere Lebensumstände sind nicht bekannt.

*) Von der Hagen und Bartsch irren, wenn sie den Hirsch im Manesse-Codex als golden bezeichnen; vgl. Zangemeister Taf. XXIV.

49) Fol. 158ᵃ. Der von Sachsendorf. XLVI (G)

Der von Sachsendorf in ärztlicher Behandlung, mit gebrochenem Beine daliegend.

Der Dichter erscheint auf einem gelben, masswerkartig vorn durchbrochenen Podium liegend, wie solches gewöhnlich unter den hölzernen Sitzen oder Bänken dargestellt ist. An der linken Seite befindet sich eine Erhöhung, auf welcher seitlich nach rechts gewendet ein Mann vornübergebeugt in grünem Rock und mit einem weissen Schapel im Haare dasitzt. In seinem Schosse ruht der Oberkörper des Kranken, den er mit beiden Armen unter den Achseln hindurch so umschlungen hält, dass die Hände vorn auf der Brust ineinandergeschlagen sichtbar werden. Der Kopf ist zur Seite geneigt und kommt über der linken Schulter des Liegenden zum Vorschein. Trotz der engen Umschliessung ist der Oberkörper des Letzteren aus der Rückenlage fast voll zu dem Beschauer herumgedreht. Das Haupt erscheint dabei völlig auf die rechte Seite gesunken, die Arme hängen mit ausgestreckten Fingern kraftlos herab. Das verletzte rechte Bein kommt unbekleidet unter dem rothen Rocke hervor und ist zwischen Knie und Knöchel, wo offenbar der Bruch erfolgt ist, nach den Regeln der Kunst geschient, d. h. mit schmalen, gelb gefärbten Brettern umlegt und durch kräftige Umschnürung zusammengehalten. Das andere Bein, mit dem üblichen schwarzen Trikot bekleidet, ist krampfhaft an den Körper soweit herangezogen, dass das Knie hoch empor steht. Zu äusserst rechts im Vordergrunde kniet der Arzt am Lager. Den Oberkörper und das bärtige Antlitz nach vorn beugend, ergreift er das kranke Bein mit beiden Händen oberhalb und unterhalb des Verbandes, wie wenn er durch Drehen das gebrochene Glied in die richtige Lage bringen wollte, wobei er zugleich dem nackten Fusse auf dem vorgesetzten rechten Knie eine sichere Unterlage verleiht. Die Kleidung des Arztes besteht aus einem purpurrothen Rocke; das Haupt bedeckt ein Pelzbarett mit wulstig herabhängendem grünem Bunde. Die Mitte des Bildes nimmt eine dritte zur Hilfeleistung anwesende Person ein, welche dem Beschauer zugewendet stehend, sich etwas nach links zum Kranken dreht. In der Linken hält sie eine grosse goldene Arzneibüchse empor, während die Rechte sich dem Kranken wie zur Beruhigung auf die Schulter legt. Ein blauer ungegürteter Ueberwurf mit rothgefutterter Gugel und kurzen aber weiten gelbgefutterten Aermeln, bedeckt den Körper, so dass das purpurrothe Unterkleid nur an den Unterarmen sichtbar wird. Auf den jugendlichen Locken ruht eine weisse enganschliessende Haube. Oben links der Schild mit goldnem Schildhaupt und einem weissen Schragen (Andreaskreuz) mit steigenden blauen Wolken in rothem Felde belegt, rechts der goldene Topfhelm mit demselben seitlich befestigten und gekreuzten Schragen, dessen Enden aber hier mit Pfauenfederbüschen besteckt sind, als Zimier.

Die Umrahmung giebt eine neue Variante: zwischen zwei dicken rothen Begrenzungslinien abwechselnd kleine grüne und goldene Rechtecke.

Unser Bild mit seinem frisch aus dem Leben gegriffenen Vorgange zeigt den Maler wieder von seiner vortheilhaftesten Seite. Die Veranlassung zur Wahl dieses eigenthümlichen Stoffes gab die Stelle in den Liedern des Minnesängers, worin er sich beklagt, dass er im Frauendienst Bein und Fuss — vielleicht bei einem Ritterspiel oder bei einem galanten Abenteuer — gebrochen habe:

in der Dienſt mir ab brach mîn bein und mîn vuoȝ.

Mit voller Frische ging der Künstler dem Vorbilde gegenüber an die Wiedergabe des an und für sich nicht dankbaren Vorganges und machte daraus eines der besten Bilder der Folge. Wie geschickt die gewaltsame Drehung des Oberkörpers innerhalb der fest umschliessenden Arme, wie bezeichnend das schlaffe Herabsinken des Kopfes und der Arme, anderseits das krampfhafte Heraufziehen des gesunden Beines. Leider versagt das Können des Künstlers, wie durchweg so auch hier, beim Gesichtsausdrucke; das stiere Lächeln passt zu wenig zu der schmerzhaften Lage des Kranken. Besser gelungen sind in dieser Hinsicht das Gesicht des Freundes links und des stehenden Arztes; bei dem mit dem Einrenken des Beines beschäftigten älteren Heilkünstler stört die arge Verzeichnung der Kopfform, während sich im Uebrigen gerade bei der schwierigen Haltung dieser Figur das zeichnerische Geschick und die Erfindungsgabe unseres Künstlers auf's Vortheilhafteste verrathen.

Ueber die Person und Lebensschicksale des von Sachsendorf, dessen Lieder einzig durch die Manesse-Handschrift erhalten sind, ist nichts Sicheres bekannt. Von der Hagen vermuthete in ihm jenen Ritter Ulrich von Sachsendorf, den Ulrich von Lichtenstein in seinem Frauendienst als im Gefolge des Herzogs Friedrich von Oesterreich befindlich erwähnt; Grimme (Germania XXXIII, 53 ff.) dagegen hält ihn für einen Niederösterreicher mit Namen Ulrich, der urkundlich um 1248 und im Jahre 1249 nachweislich ist. Unser Wappen, das sonst nicht vorzukommen scheint, bietet abermals keinen Anhalt; wenigstens ist das im Grünenberg (CLXXXIV b) abgebildete Wappen Derer von Sachsendorf ein ganz anderes. Der weisse Wolken-Schragen in rothem Felde findet sich, worauf von der Hagen bereits hingewiesen hat, auffälligerweise ebenfalls im Wappen der Herrn „vom Guttemburg am Schwarzwalde“ (Grünenberg XCIX, Siebmacher II, 34 und Züricher Wappenrolle 91), über einen Zusammenhang zwischen beiden Geschlechtern ist aber dem Verfasser nichts bekannt geworden.

50) Fol. 160 b. Wachsmut von Künzingen. XLVII. (G)

Wachsmut von Künzingen, von zwei Braken begleitet, in voller Rüstung zu Pferde haltend.

Als einziger Gegenstand der Darstellung erscheint der Sänger hoch zu Ross mit seinen zwei Hunden, und zwar ganz von vorn gesehen, so dass sich eine merkwürdige

Verkürzung des Pferdes ergiebt. Die Abmessungen sind dabei so gewählt, dass die volle Höhe des Raumes in Anspruch genommen wird und unten die Hufe, oben die Spitze des Helmkleinods die Bilderränder berühren. Das Ross, ein grün gefleckter Schimmel mit breiter Brust, erscheint wie auf den Spitzen der Hufe stehend. Die Hinterbeine kommen gar nicht zur Erscheinung, nur ein Stück des Bauches wird zwischen den gespreizten Vorderbeinen sichtbar. Um die Brust herum geht ein breiter grüner Gurt, der unten rechteckig ausgezaddelt, oben mit gelben und rothen Streifen eingefasst ist. Die plumpen Steigbügel und Sporen sind golden, ebenso Nasenriemen und Stirnrosette am rothen Kopfzeuge. Der Ritter sitzt ganz in Panzer gehüllt aufrecht im Sattel. Die Beine hängen mit weit nach auswärts gedrehten Fussspitzen symmetrisch zu beiden Seiten herab, der Leib wird durch den Hals und Kopf des Pferdes verdeckt. Der rothe Wappenrock ist ausnahmsweise ungefuttert und ohne jede Verzierung. Vor der linken Schulter hängt der Schild mit zwei in blauem Felde nach rechts schwimmenden silbernen Karpfen; die Rechte hält seitwärts eine Sturmfahne am gelben Stil dicht unter dem blauen Tuche gefasst. Dieses zeigt drei Stück Karpfen der beschriebenen Art untereinander und nach links schwimmend, während der das Haupt umschliessende goldene Helm zwei ebensolche Thiere aufrechtstehend als Kleinod führt. Deutlich ist noch zu sehen, wie der Lanzenschaft ursprünglich bis zum Boden gereicht hat, nachträglich aber soweit weggewischt worden ist, dass das Ende jetzt auf der Spitze des rechten Fusses aufruht. Zur Belebung des Bildes sind links und rechts am Boden zwei weisse Bracken mit graugelben Flecken angebracht, ganz symmetrisch nach aussen springend, den Kopf aber nach innen, zu ihrem Herrn herumwendend.

Umrahmung: Rautenmuster.

Das vorstehend beschriebene Bild ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Zunächst überrascht die feierliche, heraldische Auffassung des Ganzen, die sowohl in der steifen Haltung von Ross und Reiter, als auch in der gesuchten Symmetrie und in der Wahl der vollen Vorderansicht zum Ausdruck gelangt. Man hat den Eindruck einer Wappenfigur oder eines Siegelbildes. In technischer Beziehung ist diese Darstellungsweise als verfehlt zu bezeichnen. Von perspektivischer Verkürzung ist kaum die Rede. Zwar erscheinen die Beine des Reiters richtig hinter den Schulterblättern des Pferdeleibes, die einzelnen Theile liegen aber alle in einer Fläche, und das Fehlen der Hinterbeine hebt vollends alle Illusion auf. Anderseits ist das Bestreben lobend hervorzuheben, ein richtiges Verhältniss zwischen Ross und Reiter herzustellen. In dieser Hinsicht steht unser Bild fast einzig da in der Handschrift. Man hat in der That zum ersten Male das Gefühl, dass Ross und Reiter wirklich zusammengehören und zusammenpassen. Auch in der Zeichnung der Pferdeformen hat der Künstler diesmal sein Möglichstes gethan. Die Vorderansicht des Kopfes ist leidlich, die Modellirung des Halses und der Schulterblätter etwas hart, aber im Ganzen richtig. Am schlechtesten sind die Beine mit den Hufen weggekommen,

gut gelungen dagegen, wie gewöhnlich, die beiden Hunde. Hier sitzt jeder Farbentupfen und jeder Strich an der richtigen Stelle, wenn auch die Klauen etwas übertrieben gross gerathen sind.

Der Weingartner Copist hat nur die Hunde weggelassen, im Uebrigen das gemeinsame Vorbild streng befolgt. Während hier aber das Pferd noch viel hölzerner ausgefallen ist, erscheint die Haltung des Reiters, besonders an den Beinen, ungezwungener und natürlicher als im Manesse-Codex. Bezeichnend, dass auch hier der Fahnenschaft nicht bis zum Boden reicht und das Erdreich ebenfalls fehlt. Wir werden kein zweites Beispiel einer so vollkommenen Uebereinstimmung der entsprechenden Bilder anzuführen haben. Das Wappen unseres Sängers und Ritters ist in B dahin verändert, dass das Feld in Schild und Fahne grün erscheint statt blau, und die beiden Fische des Kleinods roth statt silbern. In dieser Weise ist das Wappen denn auch auf das mehrmals bereits erwähnte Blatt im Grünenberg (CXXVIII) übergegangen, wo sich auch die Schreibweise der Weingartner Handschrift Kunzich statt Kuinzingen wiederfindet.

Das Geschlecht unseres Dichters, dessen Name zunächst an eine im Kinziger Thale des Schwarzwaldes heimische, schwäbische Familie denken lässt, ist neuerdings mit einiger Sicherheit bestimmt worden. Nachdem nämlich A. Schulte einen Burgstall Künsingen in der Baar als Heimatsort Wachsmuts in Vorschlag gebracht hatte*), weist Fr. Grimme eine Familie von Küntzig im Luxemburgischen Orte Clemency nach, welche ein mit dem unsrigen fast ganz übereinstimmendes Wappen geführt hat**). Die Zuverlässigkeit und Wichtigkeit der Wappen in unserer Handschrift wird dadurch abermals in ein helles Licht gestellt. Ueber die Lebensumstände des Sängers fehlen uns aber bisher weitere Nachrichten.

51) Fol. 162[b]. Herr Wilhelm von Heinzenburg. XLVIII. (G)

Herr Wilhelm von Heinzenburg einem weiblichen Boten seine Sendung anvertrauend.

Wir sehen links den Sänger fast in Vorderansicht auf einer gelben Bank mit geschweiften Seitentheilen oberhalb eines grünen Podiums sitzen und sich zu einem weiblichen Wesen niederneigen, welches in gebückter Haltung dicht herangetreten im Begriff steht, sich auf das linke Knie niederzulassen. Die Hände beider Personen sind über's Kreuz verbunden, indem der Dichter mit der Rechten einen Brief in die Rechte der Botin und ihr mit der Linken anscheinend den Botenlohn in die Linke legt. Um den Brief ist eine rothe Schnur gelegt, an welcher eine kostbare goldene Tasche mit schwarzen Verzierungen, rothen Knöpfen und Pelz-Fransen hängt, offenbar ein dem Brief beigefügtes

*) Schriften des Vereins für Geschichte und Naturgeschichte der Baar V, 112.

**) Germania XXXVII, 147 ff.

und für die Dame seines Herzens bestimmtes Geschenk des Dichters. Die Kleidung der Botin besteht aus einem grünen Rocke, welcher statt der üblichen Goldborten an Hals und Handgelenken nur schmale rothe Streifen aufweist, und aus einem langen, mit Pelz gefutterten purpurfarbigen Mantel darüber. Auf dem zum Herrn emporgewandten Kopfe trägt sie ein Gebende, welches höher als bei den vornehmen Damen, aber nicht mit gewelltem, sondern mit glattem oberem Abschlusse gezeichnet ist. Die Kleidung des Sängers ist viel reicher: langes pelzgefuttertes Ueberkleid von rothem Stoffe mit langen Aermeln und blauer goldgesäumter Gogel, sowie blaues Unterkleid mit dem üblichen Goldbesatz an den Handgelenken. Auf den blonden Locken ein goldenes Schapel. Dicht links dahinter, auf einer aus dem Bildrande heraussragenden rothen Stange sitzend, erscheint, von der Seite gesehen, der blaugraue Lieblingsfalke des Sängers an einem rothen Stücke Fleisch nagend, das er zwischen den Fängen hält. Unter ihm hängt die weisse Falknertasche (carneria), aus welcher ein zum Abbeissen und Locken des Vogels dienendes gelbes Vogelbein heransragt. Das Schwert des Ritters hängt auf der andern Seite an einem gelben Holzpflocke vom Bildrande herab. Schliesslich: links oben der Schild, welcher eine goldene rautenförmige, mit bunten Steinen besetzte Gürtelschnalle in blauem Felde zeigt, rechts der silberne Helm mit der Schildfigur, deren schräge Oberseiten hier aber mit Pfauenfedern besteckt sind, als Kleinod.

Umrahmung: drei Streifen.

Unser Dichter, wenn auch seiner Persönlichkeit nach nicht nachweisbar, entstammt, wie jetzt allgemein angenommen wird*), einem im Nahethal in der Nähe von Dhaun angesessenen Herren-Geschlechte. Das oben beschriebene Wappen ist hierbei von entscheidender Bedeutung, indem es sich als mit Heinzenburgischen Siegeln des XIV. Jahrhunderts übereinstimmend erwiesen hat**).

Abermals ist es dem Maler gelungen, einem Thema allgemein giltiger Art eine neue Seite abzugewinnen: statt des üblichen Boten erscheint eine Botin, und der Brief wird durch ein Geschenk begleitet. Hinzukommt als wirksame Staffage der Falke, offenbar auf die Lieblingsbeschäftigung des Sängers hindeutend. Das Thier ist an sich viel zu gross gerathen, aber in seiner Haltung beim Fressen gut beobachtet und wiedergegeben.

Der Weingartner Copist stellt den Dichter mit einem Schriftzettel in der Rechten und dem Schwert in der Linken allein auf einer Bank thronend dar, scheint sich also wiederum die Sache recht vereinfacht zu haben, wenn man nicht abermals lieber annehmen will, dass unser Copist abgewichen ist und die Scene frei dazu erfunden hat. Die Abweichungen des Wappens in B bestehen darin, dass das Feld roth und die Schnalle im Schilde silbern tingirt sind, während letztere auf dem Helme, wie im Manesse-Codex, golden

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 10 f.

**) Drei solche Schnallen (2 : 1) führt in der Züricher Rolle (Nr. 189) das Thurgauer Geschlecht der Heidelberg im Wappen.

erscheint. Grünenberg (CXXVIII) hat den hierin liegenden heraldischen Widerspruch verbessert und das Helmkleinod gleichfalls weiss dargestellt, sich aber dafür die Abweichung gestattet, es ringsum mit Pfauenfedern zu bestecken und die Edelsteine wegzulassen.

52) Fol. 164b. Herr Leuthold von Seven. XLVIIII. (G)

Herr Leuthold von Seven, vor der Jagd am Schlosse seiner Dame vorbeireitend, reicht ihr eine Liebesbotschaft zum Fenster hinein.

Links von der Seite gesehen der Reiter, rechts das thurmartige Gebäude. Beim Ausritte zur Jagd scheint der Dichter seinen Grauschimmel zum Schlosse der Geliebten gelenkt zu haben und hält nun auf seinem ungeduldig mit den Vorder- und Hinterhufen scharrenden Gaule dicht vor dem bunten Gebäude. Den rothen Zügel hat er dem Pferde auf den vorgestreckten Hals geworfen; es scheint laut zu wiehern. Sattelpolster, Schwanzriemen und Steigbügel sind gelb, Vorder- und Hinterbug golden getuscht. Der Sänger ist in einen rothen Jagdrock gekleidet, der um die Hüften mittelst eines mit weissen Knöpfen besetzten schwarzen Gürtels zusammen gehalten wird. An der Seite hängt das kurze Waidmesser mit goldnem Griff in schwarzer, weiss verzierter Scheide; vom Schwerte sieht nur der aus Versehen weiss gelassene Knauf an der andern Seite hervor. Das Pelzbarett, vom leicht gesenkten Haupte gestreift, hängt an einer weissen Schnur auf dem Rücken, die blonden Locken ziert ein goldenes Schapel. Auf der behandschuhten Linken hockt ohne Fessel und Kappe ein blaugrauer Falke. Die Rechte ist vorgestreckt und reicht einen Zettel der fast in gleicher Höhe befindlichen Dame hin, welche diesen mit der Linken entgegennimmt und mit der andern Hand direkt auf den Falken deutet, als wollte sie sagen: wirst du mir ebenso treu und folgsam sein, wie dir jener Falke ist? Die rundbogige schwarze Oeffnung, aus welcher die Dame in blauem Kleide und mit einem Gebende auf den lang herabwallenden Locken herausschaut, befindet sich in dem zweiten Stock eines diesmal ausnahmsweise nicht rund, sondern rechteckig gezeichneten Bauwerkes. Auf zwei aus grünen Quadern bestehenden Stufen errichtet, zeigt es im Untergeschoss abwechselnd glatte und rauhe (Rustika-)Quader von purpurrother Farbe. Darüber folgt, wie gewöhnlich, ein gelbes Gesims mit Zinnenkranz, darauf ein blutrother Oberbau mit der erwähnten Oeffnung und einem zweiten Zinnenkranz als Abschluss. Ein gelber Knopf krönt das grüne Dach. Schild und Helm sind an der üblichen Stelle, aber aus Mangel an Raum diesmals enger nebeneinander angebracht. Ersterer zeigt eine steigende, blau und weiss viermal geschachte Spitze in Gold, letzterer ein sich nach oben fächerförmig verbreiterndes und oben mit Pfauenfedern bestecktes Schirmbrett mit der Schildfigur.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch dieser Dichter ist uns hinsichtlich seiner Zeit und Lebensumstände nicht näher bekannt. Wahrscheinlich stammt er von einem Ministerialen-Geschlechte Tirols und

führt seinen Namen von dem jetzigen Säben unterhalb Brixen im Eisackthal. Das Wappen, anderweitig nicht nachweisbar, hat bislang nichts zur Lösung dieser Frage beigetragen.

Der Vorwurf des Bildes ist nicht neu: auch Graf Konrad von Kirchberg (Nr. 12) erscheint auf diese Weise zur Liebsten vor den Thurm geritten und tauscht mit ihr Brief und Gruss; die Behandlung des Gegenstandes auf unserem Bilde ist jedoch im Einzelnen vielfach abweichend und hat durch die Zufügung des Falken sowie durch die Bezugnahme der Dame auf denselben ein reizvolles neues Motiv erhalten. So ist auch die Ungeduld des muthigen Pferdes beidemal verschieden, aber gleich gut und bezeichnend dargestellt.

Das in der Weingartner Handschrift unserm Dichter gewidmete Bild zeigt nur den Helden selbst zu Pferde nach links hin sprengend, in der erhobenen Linken ein Spruchband haltend und mit der Rechten das Ross zügelnd. Der an der linken Schulter hängende Schild stimmt hinsichtlich der Theilung mit dem unsrigen überein, zeigt aber veränderte Tinkturen: Roth statt Gold und Schwarz statt Blau. Der Helm fehlt. Da das in unserer Handschrift unmittelbar folgende Bild des Walther von Metz, der in B gar nicht aufgenommen ist, einen ganz ähnlichen Reitersmann zeigt, so liegt die Vermuthung nahe, dass der Copist des Weingartner Bildes eine beliebige, in der Vorlage zunächst befindliche Darstellung an Stelle des etwas schwierigeren Vorbildes, wie es unsere Handschrift wiedergiebt, benutzt hat.

53) Fol. 166[b]. Herr Walther von Metz. L. (6)

Herr Walther von Metz hoch zu Ross in vollem kriegerischem Schmuck einhersprengend.

Wie Ulrich von Gutenburg (Nr. 32) und Heinrich von Rugge (Nr. 44), erscheint auch hier der ritterliche Sänger allein von rechts nach links quer durch das Bild über den grünen Grasen dahinreitend. In weitem Sprunge greift das stahlblaue Ross mit den Vorderbeinen aus, während die Hinterbeine, wie gewöhnlich beim Galopp, nebeneinander stehend erscheinen. Die grün gefutterte Kuvertüre flattert im Winde. Ebenso wie Schild, Wappenrock und Sturmfahne, die der Ritter mit der Rechten schräg nach vorn emporhält, ist diese in Roth und Blau gestreift; der blaue Streifen ist dabei noch in Gold geschacht. Gelb wie das Futter des Wappenrockes sind auch Sattelpolster und der nur wenig zum Vorschein kommende Vorbug getuscht; Steigriemen und Steigbügel golden, Sporen weiss, ebenso die Sattelgurte, während das Kopfzeug aus kleinen weissen und schwarzen Lederstücken zusammengesetzt erscheint. Das Haupt, welches, wie in solchen Fällen üblich, im rechten Winkel zum Beschauer herumgedreht ist, bedeckt ein mächtiger goldener Topfhelm, an welchem beiderseitig je ein purpurroth und gelb gefärbter Flug mit sieben blauen Schwungfedern emporsteht.

Umrahmung: drei Striche.

Wie auf dem 32. und 44. Bilde hat sich der Maler darauf beschränkt, den Sänger hoch zu Rosse paradirend darzustellen, mit einigen Abweichungen, aber im Ganzen doch nach demselben Schema. Auffällig gut erscheint auch diesmal (vgl. Nr. 44) das Verhältniss zwischen Ross und Reiter, während die Farbengebung in Folge des stetigen Wiederkehrens der Wappenfarben sehr eintönig ausgefallen ist. Auch bei diesem ritterlichen Sänger sind Herkunft und Lebensumstände unbekannt. Wahrscheinlich, dass er aus dem Tiroler Geschlechte der Herrn von Metz im Etschthale stammte, sicher dass er um 1270 bereits verstorben war*). Freilich ist das Wappen, wie es in unserer Handschrift angegeben ist, sonst nicht nachweisbar — das der Tiroler Herrn von Metz zeigt im Siebmacher (III, 104) und Grünenberg (CII) eine silberne Hirschstange in blauem Felde —, doch hat von der Hagen bereits auf die in der That auffällige Erscheinung hingewiesen, dass das im Siebmacher unmittelbar daneben stehende Wappen der tirolischen Herrn von Lichtenberg ganz ähnliche Tinkturen und Theilungen wie unser Wappen aufweist, ohne dass eine Beziehung zwischen beiden Geschlechtern nachweislich ist. Zangemeister**) hat darauf aufmerksam gemacht, dass in das Gold des Helmes einige Linien eingekratzt sind, welche weiss hervortreten und der Zeichnung von Mund und Augenbrauen entsprechen, doch wird dies wohl nicht von späterer Hand, sondern gleichzeitig als Ergänzung zu den nicht eingekratzten, sondern mit Weiss aufgelegten Begrenzungslinien der Nase und der Augen vorgenommen sein. Der Helm hat dadurch ein vollständiges Gesicht erhalten, eine Spielerei, die sonst in der Handschrift nicht vorkommt.

54) Fol. 169[b]. Herr Rubin. LI. (6)

Herr Rubin, vom Ross gestiegen, schiesst eine Liebesbotschaft mittelst der Armbrust zur Dame empor.

Wir sehen eine die ganze Bildfläche einnehmende zweistöckige Baulichkeit. Der untere Theil besteht aus zwei grünen Rundbogen, die auf einer Mittelsäule mit schräggestreiftem blauem Schafte, gelbem und rothem Kapitell und blauer Fussplatte ruhen, und von einem gelben Zinnenkranz oben begrenzt werden; der obere Theil, gleichfalls grün getuscht und mit grünem Zinnenkranz als Abschluss versehen, zerfällt in drei Bogenstellungen, die von schmucklosen grünen Pfeilern getragen werden. Oben und unten ist in den Bogenzwickeln rosettenartiges Masswerk in der bekannten Weise angedeutet. In der linksseitigen untern Arkade, welche ebenso wie die übrigen Oeffnungen den Ton des Pergamentes zum Hintergrunde hat, erscheint der Sänger, seitlich nach der Mitte gewendet, und auf einem niedrigen Grashügel sitzend; ihm gegenüber in der rechtsseitigen Oeffnung der Grauschimmel, mittelst des Zügels an der erwähnten Mittelsäule angebunden, mit dem

*) S. K. Bartsch, deutsche Liederdichter, S. LVI.

**) Die Wappen u. s. w., S. 11.

linken Vorderhufe scharrend und mit erhobenem Kopfe ungeduldig wiehernd. Satteldecke und Gurte wie gewöhnlich gelb, Sattelbögen und Brustriemen golden, Zügel und Bügel roth. Der Sänger ist in rothen Hausrock mit Goldbesatz gekleidet, der rechte Fuss ausgestreckt, der linke emporgezogen, um das Vorbeugen des Oberkörpers zu erleichtern. Mit beiden Armen hält er nämlich eine gespannte gelbe Armbrust mit grossem goldenen Bügel fast senkrecht empor, die Linke am Schafte, die Rechte am Abzuge; und indem er das mit goldener Schapel gezierte Haupt weit hintenüber legt, zielt er sorglich nach oben, dass der lange Bolzen, an dem die Liebesbotschaft in Gestalt eines weissen Zettels befestigt erscheint, sein Ziel nicht verfehle*). Dicht darüber, in der mittleren der drei Oeffnungen des Oberstockes, erscheint die Geliebte, in purpurrothem Unterkleid und blauem ärmellosen Ueberwurfe. Im Haar trägt sie einen weissen Schleier, über dem ein goldenes Schapel liegt. Die Linke deutet über die Brüstung herunter auf den Sänger, die Rechte ist mit undeutlicher Geberde erhoben. Die in der Oeffnung rechts daneben hervorschauende Begleiterin in rothem Kleide und weissem Gebende scheint mit dem Vorgange nicht einverstanden zu sein und erhebt drohend die rechte Hand, während sie die Linke, wie zur Betheuerung ihrer Worte, flach auf die Brust legt. Beide Damen halten den Kopf nach rechts gesenkt und den Blick schräg nach unten auf den kühnen Liebeswerber gerichtet. Schliesslich hat der Maler auch noch Platz gefunden zur üblichen Anbringung von Schild und Helm und zwar innerhalb der unteren Arkadenbögen. Oberhalb des Ritters schwebt der Schild, der in blauem Felde einen goldenen Ring mit einem Rubin zeigt, oberhalb des Pferdes der silberne Helm mit einer blauen Decke und der Schildfigur als Kleinod.

Umrahmung: drei Streifen.

Abermals eine Variante des Liebesverkehrs, die in ihrer frischen Auffassung eine wohlthuende Abwechslung bietet. Schematisch sind eigentlich nur die beiden Frauenzimmer, welche wir fast genau ebenso wiederholt bereits den Kämpfen und Aufzügen haben zuschauen sehen, der Ritter dagegen in seiner schwierigen Stellung und das ungeduldige Pferd sind frei und originell wiedergegeben. Auch der Ausdruck des Schützen ist diesmal nicht ganz so leblos wie gewöhnlich, sondern hat etwas Listiges erhalten; vielleicht freilich nur zufällig. Störend für den Gesammteindruck der Hauptfigur wirkt die perspektivisch fehlerhafte Zeichnung der Armbrust, die im untern Theile richtig schräg von der Seite, im oberen Theile, dem Bügel mit Sehne, fast um einen rechten Winkel zum Beschauer herumgedreht erscheint. Auch der architektonische Hintergrund ist leider nicht besser ausgefallen, als auf den früheren Bildern. Die Zeichnung der Säule besonders beweist wieder, dass unserem Maler die einfachsten baulichen Grundformen nicht besser geläufig waren, als vier und fünf Jahrhunderte vorher den Malern der Kauones-Arkaden in carolingischen und ottonischen Mss.

*) Von der Hagen (Minnesänger IV. 250) hat den Zettel übersehen und den Vorgang in Folge dessen falsch aufgefasst.

Es wird allgemein angenommen, dass unser Dichter jenem tirolischen Geschlechte angehört habe, dessen Stammburg heute noch bei Meran erhalten ist, und dass er mit dem vom Marner, vom Bremenberger und von Hermann Damen beklagten Sänger identisch sei*). Er würde sich somit als dritter tirolischer Minnesänger seinen beiden unmittelbaren Vorgängern anschliessen, doch liegt hinsichtlich des Wappens dieselbe Schwierigkeit wie beim Walther von Metz vor, da nämlich das erst Ende des XVII. Jahrhunderts ausgestorbene edle Geschlecht der Herrn von Rubin oder Rubein nachweislich einen fünfmal in roth und weiss getheilten Schild und eine rothe, weissverbrämte Mütze mit Pfauenfedernbusch als Helm-Kleinod geführt hat (Siebmacher III, 101). Dagegen ist dem Verfasser dasselbe Wappen, welches auf unserem Bilde erscheint, sowohl unter den gemalten Wappenschildern wiederholt begegnet, die sich über den Arkaden im Chor der Kirchen zu Maulbronn und Tiefenbronn in langer Reihe hinziehen und zwar mit der Ueberschrift Durmenz, als auch unter den Grabsteinen des genannten Klosters als das der Herrn von Enzberg, Dürrmenz und Niefern im Württembergischen Neckarkreis, welche Lehnsträger der Grafen von Calw etc. waren und heute noch im oberen Donauthal in Mülheim blühen (Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg, herausgegeben von E. Paulus, Stuttgart, I S. 425 f.). Die Vermuthung ist somit nicht ganz abzuweisen, dass unser Sänger diesem schwäbischen Geschlechte angehört und den Namen vielleicht als Beinamen vom Wappen her geführt hat.

Die Weingartner Handschrift weicht beim Bilde des „Herrn Rubin" in jeder Beziehung ab. Nicht nur dass statt des oben beschriebenen originellen Vorganges ein gewöhnliches Zwiegespräch nach bekanntem Schema dargestellt ist, auch das Wappen ist ein völlig anderes, und zwar merkwürdigerweise das oben beschriebene Wappen des in die Weingartner Handschrift nicht mit aufgenommenen Walther von Metz mit der einzigen Abänderung, dass die Balken statt blau und gelb, schwarz und gelb geschacht erscheinen. Der Copist der Weingartner Bilder scheint also übersehen zu haben, dass in seiner Handschrift die Dichtungen des Walther von Metz (Nr. 53) übersprungen waren und versah in seiner Sorglosigkeit oder Flüchtigkeit das von ihm frei erfundene Bild des hinter Leuthold von Seven (Nr. 52) folgenden Dichters, nämlich unseres Herrn Rubin (Nr. 54), mit dem Wappen des nächsten Bildes, das in der Originalhandschrift folgte, nämlich dem des Herrn von Metz (Nr. 53). Die Flüchtigkeit des Copisten erscheint um so grösser, da er vorher schon, wie wir gesehen haben (S. 196), das Bild des ausgelassenen Walther von Metz einfach mit dem in der Original-Handschrift dem Leuthold von Seven zugetheilten Bilde vertauscht hatte, und somit doch den Ausfall des erstgenannten Sängers bemerkt haben musste. Aus solchen Vorkommnissen wird auch manche Ungenauigkeit in der Darstellung der Tinkturen erklärlich.

---

*) S. Bartsch, Deutsche Liederdichter, S. LVII.

55) Fol. 178a. Herr Beringar von Horheim. LII. (G)

Herr Beringar von Horheim beim Stelldichein.

Zu beiden Seiten eines sich in der Mitte des Bildes erhebenden schlanken grünen Baumstammes, dessen Aeste sich oben fast symmetrisch in gleichmässigen Spiralen verzweigen und rothe fünfblättrige Blumen und Knospen tragen, erscheinen einander zugewendet: links der Sänger in der üblichen gespreizten Stellung, rechts ebenso die Dame, beide die Rechte in Kopfhöhe erhebend und flach an einander legend. Die Linke des Mannes ruht dabei auf der Parirstange des vorn aufgestützten Schwertes, die Frau trägt ein weisses Schosshündchen auf dem linken Arme (vgl. Nr. 27 und 37). Die Kleidung des Dichters besteht aus einem grünen Rock und ärmellosen, vorn geschlitzten, pelzgefütterten Ueberwurfe von purpurner Farbe, während die Dame über dem rothen Unterkleide einen langen blauen Ueberwurf mit gelbrothem Pelzfutter trägt. Beider Haupt ist leicht geneigt und mit goldenem Schapel geziert, doch läuft auf den Locken des Weibes noch ein rothes Band darunter her, an der linken Seite zusammengeknotet und mit herabhängenden Enden. Der Boden ist, wie so oft, nicht angedeutet, so dass der grüne Baum direkt aus dem Rande hervorwächst. Zwei rothe Striche trennen vom Bilde ein oberes Viertel ab, in welchem links der Schild mit vier kreuzweis mit den Spitzen gegeneinander gestellten goldenen Lilien in blauem Felde dargestellt ist und rechts der feuerrothe Helm mit einem niedrigen goldenen Hut als Kleinod, der oben und an den beiden Seiten mit je drei Pfauenfedern besteckt ist.

Umrahmung: Rautenmuster.

Von der Hagen nimmt an, dass hier der Abschied dargestellt ist, über welchen der Dichter in einem seiner Lieder klagt, als er im Jahre 1190 unter Heinrich VI. die Heerfahrt nach Apulien antreten musste. In diesem Falle würde der Maler uns seinen Helden aber doch wohl in vollem kriegerischem Schmucke, wie auf dem 23. oder 35. Bilde, vorgeführt haben. Es handelt sich somit wohl eher um eine Liebesscene allgemeiner Art, bei welcher das feierliche Ineinanderlegen der Hände den Treueschwur der Liebenden andeuten soll. Ueber die technische Ausführung des Bildes ist nichts Neues zu bemerken: die Vorzüge (Faltenwurf, Bewegungen) halten wie so oft den Mängeln (Leblosigkeit, Gleichförmigkeit, Baumschlag) die Wage.

Geschlecht und Lebensumstände unseres Dichters sind unbekannt. Von der Hagen und Bartsch vermuthen einen Zusammenhang mit den schwäbischen Horheims, deren Wappen jedoch völlig abweicht, während Fr. Grimme (Germania XXXII, 367 und Neue Heidelberger Jahrbücher IV, 61) in zwei italienischen Urkunden des Jahres 1196 einen Berengerius de Orehem und Berlengerius de Oreim nachgewiesen hat, der seiner Ansicht nach mit unserm Dichter identisch sein dürfte. Das entsprechende Bild der Weingartner Handschrift stimmt im Ganzen mit dem unsrigen überein, abgesehen von einer Veränderung des Motives (Schriftzettel) bei dem gegenüberstehenden Paare und abgesehen von den üblichen Abweichungen in den Tinkturen des Wappens.

56) Fol. 179ᵇ. Der von Johansdorf. LIII. (G)

Albrecht von Johannsdorf in zärtlicher Umarmung mit seiner Geliebten.

Links der Dichter, rechts die Dame, einander gegenüberstehend und sich in der Weise umarmend, dass Letztere den rechten Arm um die linke Schulter des Geliebten legt, während dieser mit der Rechten ihren Kopf an den seinigen presst, so dass beider Wangen sich berühren. Ebenso wie die Köpfe ruhen auch die vorgesetzten rechten Füsse der Liebenden dicht aneinander, der übrige Körper aber dazwischen biegt sich bei Beiden bogenförmig auseinander, so dass ein weiter Zwischenraum entsteht und der vorgestreckte linke Arm der Dame nur eben die rechte Brust des Sängers berührt. Die Gruppe erhält dadurch einen züchtigen, freilich auch etwas gezierten Anstrich. Die Tracht ist die übliche: beim Manne ein blauer Rock mit purpurrothem Ueberwurfe, bei der Frau ein grünes Kleid mit rothem Pelzmantel, der lang auf dem Boden schleppt. Ein goldener Schapel beim Ritter, ein weisses Gebende bei der Frau vervollständigen die standesgemässe Kleidung. Das Wappen befindet sich oben wiederum in einem durch zwei horizontale Striche abgetheilten Raume und zeigt einen getheilten Schild, dessen oberes rothes Feld mit zwei silbernen fünfblättrigen Rosen mit goldenen Kelchen und grünen Blattspitzen belegt ist, während das untere Feld sechsfach zum Theilstrich in Silber und Blau geständert erscheint. Der goldene Helm führt drei fünfblättrige rothe Rosen mit goldenen Kelchen und grünen Blattspitzen an grünen Stielen als Kleinod.

Umrahmung: Rautenmuster.

Die erste eigentliche Liebesscene, die uns begegnet. Im Gegensatz zu den Liedern jener Zeit, die oft eine derbe Sinnlichkeit verrathen, fast übertrieben keusch und zart aufgefasst. Mehr als sonst stört bei den Gesichtern der leblose stereotype Ausdruck; man glaubt nicht recht an den Vorgang. In technischer Hinsicht sei noch auf die verhältnissmässig seltene Verwendung von Deckweiss zur Korrektur des Umrisses unten an beiden Füssen des Sängers hingewiesen. Diese waren offenbar beim Ausmalen zu gross gerathen; ein breiter Pinselstrich von Deckweiss (auch auf dem Kraus'schen Lichtdrucke sichtbar) genügte, um die beliebte zierliche Form wiederherzustellen.

Die Weingartner Handschrift, welche sich auch diese Scene hat entgehen lassen und abermals dem beliebten langweiligen Vorwurfe des feierlichen einander Gegenüberstehens den Vorzug gegeben hat, nennt uns ebenso wie die älteste Heidelberger Handschrift den Vornamen des Dichters: Albrecht, zieht aber den Geschlechtsnamen in „Jansdorf" zusammen. In dieser Form ist derselbe dann auch auf das betreffende Blatt CXXVIII im Grünenberg übergegangen (s. oben S. 157), während die älteste Heidelberger Liederhandschrift (Pal. Germ. 357) „Johannsdorf", also die längste Form des Namens schreibt. Ausser durch die Schreibweise des Namens wird aber auch diesmal durch das Wappen der Zusammenhang zwischen der Weingartner Handschrift und dem Wappenbuche des Konstanzer Ritters

schlagend bewiesen. In ersterer fehlt nämlich der Schild; nur der Helm ist gezeichnet und zeigt als Kleinod die drei Blumen, wie im Manesse-Codex, aber mit gelben statt grünen Stielen. Dem Grünenberg blieb somit nichts übrig, als diese Helmfigur zu copiren und dann auch in's Schild zu setzen, dessen Feld weiss gelassen wurde. Das Wappen des bairischen Geschlechtes von Johansdorf besteht bei Siebmacher (I, 82) aus einem weissen Schilde mit zwei rothen Balken und ebenso gestreiften Adlerflügeln als Helmkleinod. Dennoch wird unser Dichter diesem Geschlechte wohl zuzuschreiben und mit Hornoff*) für den in Urkunden um 1185 bis 1209 erwähnten Lehnsmann von Bamberg und Passau zu halten sein.

57) Fol. 181ᵇ. Endilhart von Adelburg. LIIII. (6)

Endilhart von Adelburg mit dem Liebespfeil im Herzen vor der Geliebten knieend.

Rechts die Dame in Vorderansicht auf einem grünen Sessel thronend. Die Seitenflächen des wie gewöhnlich perspektivisch heraufgeklappten Sitzbrettes sind mit einer goldenen Raute geschmückt. Unmittelbar an das gelbe Podium herangetreten und im Begriffe, sich auf das linke Knie niederzulassen, erscheint links der Sänger in rothem Rock und mit goldenem Schapel auf den blonden Locken. Mit beiden Händen hat er vorn das Gewand auseinandergethan und zeigt auf der entblössten Brust eine blutende Wunde, in welcher ein langer, schräg von oben her eingedrungener goldener Pfeil steckt. Ohne sonderliche Erregung blickt die Dame zu dem Verwundeten hernieder, indem sie mit der rechten Hand eine halb zweifelnde, halb abwehrende Bewegung macht und mit dem Daumen der Linken in eine weisse, vom Halse herabhängende Schnur fasst. Der pelzgefutterte rothe Mantel ruht nur auf Nacken und Schultern und lässt den blauen Rock vorn frei hervortreten. Unter dem Schapel zieht sich wieder ein rothes Band hin (vgl. 55), welches an der linken Seite geknüpft ist. Schliesslich, durch zwei grüne Striche abgetrennt, im obersten Drittel links der Schild, in goldenem Felde zwei horizontale gespaltene rothe Klauen**) zeigend, rechts der goldene Helm mit der Schildfigur zu beiden Seiten als Zimier.

Umrahmung: drei Streifen.

Im Gegensatz zu von der Hagen möchte ich diese Scene gerade nicht als eine Umkehrung des Bildes zum Rubin (Nr. 54), sondern als einen bildlichen Vorgang auffassen. Der Maler übersetzt den oft gebrauchten, freilich bei unserem Dichter gerade nicht vorkommenden Tropus vom Liebespfeil in die Wirklichkeit und scheut nicht vor der krassen Darstellung einer klaffenden Wunde zurück, ebensowenig wie er Bedenken getragen hat, den liebeskranken Heinrich von Morungen (Nr. 34) als richtigen Kranken in's Bett

*) Der Minnesänger Albrecht von Johansdorf, Germania XXXIII, 385 ff. und XXXIV, 75.

**) Von der Hagen (Minnesänger IV, 254) meint: Unterärmel oder lange Handschuh, eine Deutung, die mir unmöglich scheint, da beide Spitzen gleich gross sind.

zu stecken. Eine Bestätigung dieser Auffassung liefert, wie wir sehen werden, das nachfolgende Bild des Wachsmut von Mülhausen (Nr. 59), wo die Dame mit dem goldenen Liebespfeile zielend dargestellt ist. Wir hätten somit nur eine neue Variante des Thema: Liebesverkehr zu verzeichnen. Trefflich gelungen ist dem Künstler die Wiedergabe des Gleichmuts der Dame, über deren Härte der Dichter sich ja auch in seinen Strophen bitter beklagt. Der Leblosigkeit des Gesichtsausdruckes, die so oft stört, kommt in diesem Falle der Gestus zu Hilfe.

Wappen, Geschlecht und Person dieses nur durch die Manesse-Handschrift bekannten Minnesängers haben sich bisher nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Fr. Grimme (Germania XXXII, 420 und XXXIII, 439) hält ihn für identisch mit einem Oberbairischen Ministerialen, der zwischen 1174 und 1230 urkundlich vorkommt.

58) Fol. 182ᵇ. Herr Bligger von Steinach. LV. (6)

Herr Bligger von Steinach einem Freunde seine Dichtungen diktirend.

Wir sehen in der ganzen Breite des Bildes unten einen treppenartigen Sitz sich entlang ziehen, der mit einem Teppiche belegt ist und rechts dem auf der obersten Stufe dargestellten Sänger, links auf der zweitobersten Stufe dessen Schreiber als Sitz dient. Das Muster des senkrecht gestreiften Teppichs besteht aus breiten grünen Streifen mit eingezeichneten Blättern in weisser Rautenumrahmung und mit rothen und weissen kleinen Kreisen, abwechselnd mit schmälern gelben Streifen, die eine rothe Borte einschliessen. Der Dichter, etwas nach der Mitte zu herumgewendet, hat die auf der untersten Stufe ruhenden Füsse übereinander geschlagen und weist mit der Rechten auf den ihm Gegenübersitzenden, während die Linke lässig im Schosse liegt. Hier taucht auch dicht am Leibe der goldene Knauf des schräg zwischen den Beinen ruhenden und fast bis an den untern Bildrand reichenden mächtigen Ritterschwertes auf. Die Kleidung besteht aus einem purpurrothen pelzgefutterten Obergewande mit blauer, gelb gefutterter Gogel und aus einem blauen Rocke, der nur an den Handgelenken vorschaut. Der Kopf, mit einer Goldschapel geziert, ist weit nach vorn gesenkt, der Blick auf den Schreiber gerichtet. Dieser, als Nebenperson, wie üblich in halber Grösse dargestellt, sitzt eine Stufe tiefer in derselben Weise der Mitte zugewendet und vornübergebeugt, aber emsig mit Schreiben beschäftigt. Das rechte Bein ist erhoben — man sieht nicht recht, worauf es ruht — und dient als Unterlage für den von der linken Hand gehaltenen weissen Streifen, auf dem die Rechte mit fliegendem Rohr zu schreiben scheint. Die Tracht weist darauf hin, dass es sich nicht um einen dienenden Schreiber handelt, sondern etwa um einen Freund, der dem Sänger diesen Liebesdienst erweist. Der weite blaue Rock erscheint nämlich mit der üblichen Goldborte besetzt, und auf dem vorgebeugten Haupte ruht eine rothe Kappe mit überfallendem blauem Bunde, wie sie nur vornehme Leute zu tragen pflegten.

In dem, wie so häufig, durch zwei rothe Striche abgetrennten oberen Drittel des Bildes erscheinen links der gelehnte Schild mit einer goldnen Harfe in blauem Felde und rechts der Helm in Vorderansicht mit zwei einander abgewendeten blauen Schwanenhälsen, deren Köpfe mit je drei Pfauenfedern besteckt sind.

Umrahmung: drei Streifen.

Der Maler führt uns ein neues Motiv allgemeiner Art vor, welches gewissermassen zwischen den dem einsamen Sinnen und Dichten gewidmeten und den Boten-Bildern in der Mitte steht. Die Darstellung ist einfach und klar, die Ausführung in der bekannten sorgsamen, aber etwas einförmigen Weise vorgenommen. Eigenthümlich ist die Sitzgelegenheit, die man für eine Treppe halten müsste, wenn eine unterste, vorderste Stufe angedeutet wäre. Der kleine Maasstab, in dem auch diesmal die Nebenfigur gehalten erscheint, ist derselben nicht wenig zu gute gekommen. Man mag sich vorstellen, wie viel besser die ganze Folge ausgefallen wäre, wenn man sich durchweg an diesen Maasstab auch bei den Hauptfiguren gehalten hätte.

Das entsprechende Bild der Stuttgarter Handschrift ist abermals vereinfacht. Es zeigt den Dichter ähnlich sitzend und auch das Schwert zwischen den Beinen haltend, aber ohne den Schreiber. Statt dieses erscheint der übliche grosse Spruchzettel in der erhobenen Rechten des Sängers. Man sieht hier deutlich, wie der Stock auf dem Bilde des Heinrich von Veldeck (s. oben S. 129) in missverstandener Weise aus dem umgebogenen Rande des Zettels entstanden ist. Das Wappen stimmt mit dem unsrigen; nur die Tinkturen des Schildes sind geändert: Feld roth, Harfe weiss. Die Farbe der Helmzier ist ein schmutziges Blau, das fast wie grau aussieht. In dieser Weise hat denn auch Grünenberg (CXXVIII) das Wappen der Steinachs wiedergegeben und dabei das erwähnte Blaugrau der Hälse nach unten in Grün übergehen lassen. Ausserdem übernahm er direkt oder indirekt von B die sonst nicht nachweisbare Schreibweise: Sainach (vgl. oben S. 157).

Es ist kein Zweifel, dass wir es mit einem Nachkommen der alten freiherrlichen Familie zu thun haben, die ihren Namen von der auf dem Hügel an der Mündung der Steinach in den Neckar gelegenen, heute in Trümmer zerfallenen Stammburg (einst auch die Harfenburg genannt) führten, deren Wappen aber bisher anderweitig nicht nachgewiesen ist. Die als deren Nachfolger und Erben auftretenden, bereits seit 1276 nachweisbaren „Landschade von Steinach“ *) führten auch die auf unserm Bilde dargestellte Harfe im Wappen, aber schwarz in goldnem Felde und den Rumpf eines gekrönten Greises mit wallendem Barte als Helmzier (s. Siebmacher I, 122). So erscheint das Wappen z. B. auch in Hans Ingeram's Wappenbuch vom Jahre 1459 (s. Herold 1891, S. 50 ff. und Tafel III), nur dass die Harfe dort roth angegeben ist. Entgegen von der Hagen, der den jüngeren Bligger († 1228) für den Minnesänger hielt, nehmen K. Bartsch und

*) S. Schulte, Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. VII, 551, und Grimme, N. H. Jahrb. IV, 79.

Fr. Grimme dessen Vater als unsern Liederdichter an und als den Urheber des verloren geglaubten, aber von F. Pfeiffer in einem Bruchstücke wieder entdeckten epischen Gedichtes „Der Umhang". Die Vermuthung liegt nahe, dass erst von unserm Sänger her die Harfe in's Wappen der Steinachs übergegangen ist.

59) Fol. 183 b. Herr Wachsmut von Mülhausen. LVI. (6)

Herr Wachsmut von Mülhausen von einer vorbeireitenden Dame mit dem Liebespfeile bedroht.

Wir erblicken den Dichter rechts am Bildrande, dem Beschauer zugewendet, in der üblichen graziösen Stellung. Die Hände in stummer Ergebenheit vor dem Leibe kreuzend und das blonde Lockenhaupt neigend, schaut er der Dame seines Herzens nach; welche auf einem muthig vorwärts schreitenden Gaule nach links hin über den gelben Boden an ihm vorbei geritten ist, und indem sie sich im Sattel umdreht, ohne ihr Opfer anzuschauen, einen langen goldenen Pfeil mit der Rechten grade auf seine Brust gerichtet hält. Wie durchgehends die Damen auf unsern Bildern, erscheint sie nach Herrenart im Sattel sitzend, die Linke hält den Zügel. Die Kleidung besteht aus einem grünen Untergewande und purpurrothem Ueberwurfe mit ausnahmsweise langen Hängeärmeln, von denen der allein sichtbare linke fast den ganzen Pferderücken bedeckt. Die blonden Locken umschliesst ein weisses Gebende. Auch der blaue Ueberwurf des Ritters hat eine Eigenthümlichkeit, nämlich einen sonst selten vorkommenden tiefen Dreieckausschnitt, der mit Goldborten eingefasst ist und das rothe Unterkleid auch auf der Brust hervortreten lässt. Das Pelzfutter hat jene damals beliebte und durch Färbung hervorgebrachte rothgelbe Farbe, die uns wiederholt schon in der Handschrift begegnet ist. Wie die Reiterin, so hält auch das Pferd, blau-grau mit lichter Tigerung, den Kopf rückwärts gewendet, und zwar mit jener Lebhaftigkeit, welche der Maler G mit Vorliebe in die Bewegungen der Thiere zu legen pflegt. [Eigenthümlich, dass hier die falsche Lage des Zügels um die Pferdenase herum wiederkehrt, die wir oben auf den Bildern 8 und 9 hervorgehoben haben, während der Künstler an andern Stellen (z. B. Nr. 18, 29, 54) bewiesen hat, dass er sich die richtige Lage der Zügel selbst in schwierigen Fällen wohl vorzustellen vermag. Die Unrichtigkeit ist auch in diesem Falle kaum anders erklärbar, als durch Flüchtigkeit beim Copiren eines Vorbildes.] Die Aufzäumung des Rosses ist roth, Sattellehne, Vorbug und Hinterzeug golden mit rothen Quasten. Bis zu den Füssen der Reiterin hängt eine schmale gelbe Satteldecke mit ausgezackten Enden herab. Der obere Theil des Bildes ist, wie auf dem vorhergehenden Blatte, durch zwei rothe Striche abgetheilt und enthält links den gelehnten Schild mit drei goldenen Pfeilspitzen (2:1) in blauem Felde und rechts den blauen Helm in Vorderansicht mit einer goldenen rechtwinkligen Unterlage, aus der zwei goldene Pfeilspitzen schräg nach aussen emporstehen.

Die Umrahmung zeigt ähnlich wie bei Nr. 43 zwei ringsherumlaufende schmale grüne Streifen, deren Zwischenraum durch breite kurze Schrägstreifen, abwechselnd Blau und Roth zwischen Gold gefüllt ist.

Unser Bild scheint mit Anschluss an die Verse: diu lihte ougen din | eine strale haut geschossen | in das herze min entstanden zu sein, und es ist bereits darauf hingewiesen, dass diese Scene auch zur Erklärung des 57. Bildes dienen muss, indem sie gewissermassen den jener Darstellung vorausgehenden Moment zeigt: hier der Liebende sich ergeben dem Liebespfeile darbietend, dort der auf den Tod getroffene vor der Urheberin seiner Leiden in die Kniee sinkend. Statt des alten Minneschützen Cupido, der im trojanischen Kriege des Konrad von Würzburg beim Hochzeitsfeste des Peleus und der Thetis sein Wesen treibt, und statt der Frau Minne, die im Wälschen Gaste des Thomasin (s. oben S. 33) und weiter unten in unserer Handschrift (Nr. 77) mit Pfeil und Bogen oder Fackel auftritt, sehen wir also hier die Geliebte selbst den Liebespfeil versenden, ein sinnbildlicher Vorgang, der der Komik nicht ganz entbehrt, aber doch so naiv und gemüthlich wiedergegeben ist, dass wir das Bild nicht ohne Freude betrachten.

Das Wappen des Wachsmut von Mülhausen ist bisher, ebenso wie sein Name und seine Lieder, nur aus unserer Handschrift bekannt. K. Bartsch setzt ihn wegen sprachlicher Eigenthümlichkeiten an den Niederrhein, F. Grimme möchte ihn wegen Verwandtschaft der Wappen (Mühlhauen statt Pfeilspitzen) dem gleichnamigen schwäbischen, bei Cannstatt ansässigen Geschlechte zugetheilt wissen.

60) Fol. 184 b. Herr Hartmann von Aue. LVII. (G)

Herr Hartmann von Aue in kriegerischer Ausrüstung einhersprengend.

Abermals nur eine einzelne Reiterfigur, im Galopp das Bild von rechts nach links durchquerend. Das purpurfarbene Ross, wie gewöhnlich mit weit ausgreifenden Vorder- und feststehenden Hinterbeinen dargestellt, trägt eine blaue pelzgefutterte Kuvertüre, die mit zahlreichen weissen Adlerköpfen — Schnabel golden, Zunge roth — belegt ist. Suttelbüge und Bügel golden, Zaumzeug roth mit goldnen Rosetten an Gebiss- und Ohrriemen. Der Reiter, vollständig in Eisen gehüllt, sitzt mit ausgestreckten Beinen etwas vorgebeugt im Sattel. Der Wappenrock stimmt, wie gewöhnlich, in Farbe und Zeichnung mit der Pferdedecke überein, wie denn auch der an der linken Schulter hängende Schild in blauem Felde drei (2:1) Adlerköpfe der vorbeschriebenen Art zeigt. Die Linke hält den Zügel, die Rechte den Speer schräg vor sich empor. Mit Spitze und Brechscheibe versehen, trägt letzterer zugleich an dem rothen Schafte ein Fahnentuch, auf welchem wieder die drei weissen Adlerköpfe in blauem Felde dargestellt sind. Schliesslich erblicken wir den silbernen Adlerskopf auch noch als Zimier auf dem goldenen Topfhelme, der das Haupt des Ritters umschliesst. In der rechten Seite des Bildes erhebt sich aus dem untern Rande — der Boden ist, wie so oft, nicht angedeutet — ein dünner grüner Stamm, der

in spiralförmiger Verästelung grosse fünfblättrige rothe Blumen mit gelben Kelchen trägt und die rechtsseitige obere Bilddecke völlig damit füllt.

Umrahmung: drei Streifen.

Unsere Darstellung zeigt sich als mehr oder minder direkte Wiederholung des 44. oder 53. Bildes und bietet zu besonderen Bemerkungen keinen Anlass. Die Stuttgarter Handschrift stimmt in der Zeichnung bis auf die fehlende Fahne auch diesmal mit dem Manesse-Codex überein, lässt wenigstens ein gemeinsames Vorbild unzweifelhaft erkennen. Das Pferd ist auch hier roth, wenn auch mehr ziegelroth, dagegen erscheint statt Blau durchweg Schwarz als Wappenfarbe. Diese Tinkturen finden sich denn auch auf dem bewussten Blatte (CXXVIII) im Grünenberg (s. oben S. 157).

Wie der Dichter des Armen Heinrich und des Iwein selbst erzählt, war er Ritter und Dienstmann zu Aue, doch hat sich weder Hartmanns Geschlecht, noch das seiner Lehnsherren bisher mit Bestimmtheit nachweisen lassen. Von der Hagen*) glaubte, aus der Uebereinstimmung der Wappen auf die Herkunft unseres Dichters aus dem oberrheinischen Wesperspul schliessen zu können, und in der That lässt sich unser Wappen nicht nur im Stumpf (fol. 438b) und Siebmacher (V, 177), sondern auch anderweitig für das genannte Schweizer Geschlecht nachweisen. Diese Annahme scheint jedoch allgemein fallen gelassen zu sein, besonders nachdem L. Schmid in Uebereinstimmung mit Heinrich von Türlin für schwäbische Herkunft unseres Dichters und das jetzige Obernau bei Rottenburg a. Neckar als Heimat Hartmanns eingetreten ist**). Da dieser seinen eigenen Angaben zufolge an einem Kreuzzuge — vielleicht sogar an den beiden von 1189 und 1197 — Theil genommen hat, so ist immerhin möglich, dass unser Bild darauf hindeuten soll, wahrscheinlicher jedoch, dass auch diesmal, wie so oft, nur ganz allgemein das Ritterthum des Sängers zum Ausdruck gebracht werden sollte. Wenigstens wäre es dem Maler sonst ein Leichtes gewesen, durch Anbringung eines Kreuzes jeden Zweifel auszuschliessen.

61) Fol. 188a. Herr Reinmar von Brennenberg. LVIII. (6)

Ermordung des Herrn Reinmar von Brennenberg durch vier auf ihn eindringende Männer.

Inmitten des Bildes, dem Beschauer zugewendet, der jugendliche Sänger in der üblichen gespreizten Stellung von vier Männern umgeben, die mit den Waffen auf ihn eindringen. Der Ueberfall scheint unvermuthet gekommen zu sein, denn Herr Reinmar

*) Minnesänger IV, 262.

**) S. Litteratur in Gödeckes Grundriss I, 89 f., sowie bei Zangemeister a. a. O. S. 12. Stälin (Württemberg. Gesch. II, 762, Anmkg. 1) plaidirt für das Breisgauer Au unter Bezugnahme der Verwandtschaft unseres Wappens mit dem Freiburger.

hat nicht Zeit gefunden, das Dolchmesser zu ziehen, welches in weissbeschlagener schwarzer Scheide an seiner Rechten hängt und um dessen gelben Griff sich die Finger der rechten Hand herumlegen. Der andere Arm wird von der Linken des zuäusserst rechts stehenden Angreifers gepackt, während dieser zugleich mit der Rechten zu einem wuchtigen Schwerthiebe über den Kopf herüber ausholt. Ein zweiter, nur zum Theil zwischen Beiden hervorschauender Mann hat bereits seinen Dolch von oben tief in die Hirnschale des Ritters hineingetrieben, dass das Blut aufspritzt. Auch von links her hat der Aermste bereits eine tödtliche Wunde erhalten. Hier hat ihn der zuvorderst stehende Gegner mit der Linken in die Haare gepackt und mit der Rechten das Schwert tief in die Brust gestossen. Zuäusserst links, seinen Genossen zu Hilfe eilend, erscheint schliesslich noch ein vierter Mann mit hoch erhobener Linken und geschultertem Schwerte, dessen breite Klinge den Bildrand durchschneidet. Der Dichter selbst ist höfisch gekleidet: über dem rothen Untergewande trägt er einen pelzgefutterten blauen Ueberwurf, der mit dem üblichen Goldbesatze am Brust-Ausschnitte (s. Nr. 59) versehen und um die Hüfte von einem breiten, schwarzen Gürtel mit Goldschnalle zusammengehalten ist. Das mit weissen Knöpfen besetzte und in einen goldenen Beschlag auslaufende Ende hängt vorn lang herunter. Die vier Mörder tragen den kurzen, gegürteten Kittel der unritterlichen Leute: der erstgenannte von purpurrothem, der zweite von blau-grauem, der dritte von einem grünen und der vierte von blutrothem Stoffe. Unter den kurzen Aermeln sowie am Halse schaut weisses, mittelst dünner brauner Linien gestreiftes Unterzeug hervor. Beinkleider und Schuhe sind, wie gewöhnlich, schwarz. Als Kopfbedeckung tragen sie übereinstimmend eine flache blaue Eisenhaube, die unten an der Stirn von einem dunkleren Rand umgeben ist. Der Boden ist nur an der linken Seite durch gelbe Farbe leicht angedeutet. Der Schild, links oberhalb der üblichen rothen Trennungslinien angebracht, zeigt in silbernem Felde einen rothen schrägen Zickzackbalken, der goldene Helm rechts daneben das oft vorkommende, sich nach oben fächerförmig verbreiternde und mit Pfauenfedern besteckte Schirmbrett mit den Tinkturen und dem Heroldsbilde des Schildes.

Umrahmung: wie bei Nr. 59.

Im Jahre 1276 wurde ein Reinmar von Brennenberg, so benannt nach dem bei Regensburg gelegenen Schlosse, aus unbekanntem Anlasse von den Regensburgern erschlagen. Zweifellos knüpft unser Bild an diesen blutigen Vorgang, der noch frisch im Gedächtnisse der Zeitgenossen haften mochte, an, und die Persönlichkeit des Dichters ist damit als die des urkundlich bereits 1238 vorkommenden älteren Reinmars festgestellt. Wir haben also hier einen der seltenen Fälle vor uns, dass, während sonst hierfür nur die Wappen in Frage kommen, der Gegenstand eines Bildes unserer Handschrift in der Frage nach der Persönlichkeit des betreffenden Sängers den Ausschlag giebt. Die Darstellung selbst krankt an der Zeichnung der Hauptfigur. Ihre Haltung ist unnatürlich und schematisch, vor Allem ohne Rücksicht auf die Situation gezeichnet. Es ist nicht denkbar, dass ein Mann,

dem ein Dolch in dieser Weise in die Schädeldecke gestossen wird, den Kopf so frei zwischen den Schultern trägt und mit solcher Brustwunde noch fest auf den Beinen steht. Dabei ist der Widerstreit, der durch das Zerren am Arme nach rechts und das Zerren an den Haaren nach links hervorgerufen wird, an sich ganz anschaulich geschildert. Die Bewegungen der Angreifer sind lebhaft, wenn auch nicht ganz ohne Zwang, wie z. B. die durch nichts gerechtfertigte graziöse, gebeugte Stellung des Mannes rechts. Doppelt störend wirkt in diesem Falle das übliche, gleichmässig freundliche Lächeln, mit welchem die Gesellen die Blutthat verüben und das Opfer die Streiche empfängt.

Das Wappen auf Siegeln eines jüngeren Reinmar, der von 1295—1325 in Urkunden vorkommt, ist ein redendes und stellt drei kleine brennende Berge dar. Wir haben also wieder nur die Wahl, entweder eine Aenderung des Wappens seitens des jüngern Reinmar anzunehmen, oder an der Richtigkeit des in unserer Handschrift dem Vater beigelegten Wappens zu zweifeln. Von der Hagen hat bereits auf die Uebereinstimmung des oben geschilderten Wappens mit dem des niederrheinischen Geschlechtes von Pyrmont hingewiesen, dessen Name ganz ähnlich auf „Feuerberg" gedeutet wurde. Eine Erklärung für diese auffallende Uebereinstimmung scheint noch nicht gegeben zu sein. Auch Grünenberg (CLX[b]) zeigt im Wappen von „Bermund" den rothen Zickzackbalken in weissem Felde*).

62) Fol. 190[b]. Johann von Rinkenberg. LVIII. (N I) **)

Johann von Rinkenberg im Schwertkampfe zu Fuss.

Wir erblicken zwei Kämpfer in ziemlich gleicher Stellung einander gegenüber. Das linke Bein erscheint bei Beiden wie beim Vorschreiten weit vorgesetzt, das andere Bein ebensoweit zurück und nur mit der Spitze des Fusses den grünen Boden berührend. Gemeinsam sind Beiden ferner: in der Linken der kleine runde Faust- oder Deckelschild, welchen sie in Bauchhöhe gegen einander halten und das breite Schwert in der Rechten. Der Kämpfer links scheint damit eben einen verhängnissvollen Hieb geführt zu haben, denn seine Klinge liegt unparirt schräg vor dem Halse des Gegners, der die seinige hinter dem Faustschilde hält, um die Wucht des Druckes zu verdoppeln. Auch die Kleidung besteht übereinstimmend nur aus einem blauen und lila Rock, welcher roth bezw. grau gefuttert und, um die Bewegung der Beine nicht zu hindern, ringsum aufgeschürzt ist, so dass die mit lila und rothen Hosen bekleideten Beine vom Knie ab frei hervortreten. Der Kämpfer in blauem Rocke links trägt eigenthümlich durchbrochenes, sein Gegner gewöhnliches schwarzes Schuhwerk; dieser kämpft mit einem Pelzbarett auf dem Haupt, auf dem ein kurzer rother Bund liegt und unter dem noch eine weisse Haube die Haare dicht umschliesst, der

*) S. auch A. Fahne, Geschichte der Kölnischen, Jülischen und Bergischen Geschlechter. I. Theil. Köln und Bonn 1848. S. 332.

**) Die Ueberschrift steht nur über dem Texte, nicht über dem Bilde.

andere baarhäuptig, nur mit einem Kranz aus grünen Blättern und rothen Beeren auf den Locken. Der Blick ist bei Beiden schräg über den Kopf des Gegners hinweg nach oben gerichtet, woselbst über dem üblichen, diesmal hellblau getuschten Zinnenkranze drei Damen innerhalb rundbogiger Arkaden als Zuschauerinnen sichtbar werden. Die mittlere, offenbar die Hauptperson, von vorn zu sehen, in lila Kleid und grüner Bundhaube, legt die Rechte betheuernd auf die Brust, während sie mit der Linken über die Brüstung herüber auf den Kämpfer links, wohl als auf ihren Erwählten, hindeutet. Die beiden Gefährtinnen links und rechts erscheinen gleichmässig etwas der Mitte zu gewendet, die eine in rothem, die andere in grünem Kleide, die eine mit Schapel, die andere mit Schleier, die eine mit mitleidig vor der Brust zusammen geschlagenen Händen, die andere mit warnendem Gestus, beide aber auf den Kampfplatz hinunterschauend. Die umrahmenden Arkaden ruhen auf dünnen grünen Ständern mit goldener Kämpferplatte und sind in der Laibung mit durchbrochenen gelben Nasen besetzt. Ebenso erscheint schwarzes Rosetten-Masswerk in den Zwickeln der abwechselnd lila und hellblau getuschten gothischen Bögen. Das Wappen des Sängers ist in dem leeren Raume hinter dem linksseitigen Kämpfer eingezwängt. Der ausnahmsweise nach links gelehnte Schild zeigt in rothem Felde eine silberne halbkreisförmige Rinke (Ringschnalle) mit aufrechtstehendem Dorne und darunter 6 (1:2:3) pyramidenartig übereinander gethürmte silberne Berge; der Helm, richtig auf der oberen Kante sitzend, hat zwei goldene Hörner, welche mit je 4 weissen Scheiben oder Kugeln besteckt sind, zum Kleinod.

Die Umrahmung besteht aus einem schwarz eingefassten, blauen Streifen, auf welchem Rankenwerk in Gold und Weiss entlang läuft. Die in den Ecken entstehenden Vierecke sind golden.

Mit unserm Sänger beginnt nach längerer Pause wieder eine Reihe nur in der Manesse-Handschrift enthaltener Alemannischer und Schweizer Dichter, deren Bilder gleichzeitig mit denen von Nr. 4—7, 18, 20, 21 als erster Nachtrag vom Maler N I in den Codex eingefügt sind. Zur Abwechslung in dem Einerlei der Kampfscene führt dieser uns, ebenfalls ohne Bezug auf den Text, einen Schwertkampf des Sängers mit einem unbekannten Gegner zu Fuss vor, wobei nur zu verwundern ist, dass trotz der Verwendung stumpfer Schwerter beide Kämpfer ganz ohne Schutzvorrichtung erscheinen (vgl. unten Nr. 68). Zweifelhaft, an sich freilich unerheblich, erscheint dabei, welcher der Kämpfer als der Minnesänger zu betrachten ist. Die Anbringungsweise des Wappens und das Hindeuten der mittleren Dame sprechen für den Linksseitigen, der Kranz im Haare für dessen Gegner. Von der Hagen und mit ihm Bartsch nehmen an, dass unser Sänger noch nicht als Ritter, sondern in jugendlichem Alter als Knappe auf unserm Bilde dargestellt ist, indem sie auf das Fehlen der Bezeichnung Herr in der Ueberschrift und die „fast bäurische" Kleidung der Kämpfer hinweisen; in letzterer Beziehung scheinen sie zunächst übersehen zu haben, dass es sich hier nicht um die kurzen Kittel der niedern

Bevölkerung, sondern um geraffte lange Herrenkleider handelt. Ueberhaupt aber sind solche Feinheiten nicht Sache unseres Malers, der viel zu sorglos und unbekümmert zu Werke ging, um an dem Fehlen der Bezeichnung Herr*) Anstoss zu nehmen, die ja auch sonst öfter (z. B. bei Nr. 50 und 57) willkürlich fortgelassen ist. Das redende Wappen, das die Herkunft des Dichters aus dem alten am Brienzer See ansässigen Geschlechte der Freiherrn von Rinkenberg ausser Zweifel stellt, zeigt im Grünenberg (XCIII^{b}) und Siebmacher (II, 33) statt sechs weisser Berge übereinander, drei nebeneinander und statt der vier weissen Ringe fünf Hahnenfederbüsche an den Hörnern des Zimier, stimmt aber im Uebrigen mit unserer Darstellung überein. Eine nicht unwesentliche Abweichung bringt dagegen die Züricher Rolle, in der statt der Rinke ein roth und weiss gestreifter Ring, der auch als Helmkleinod wiederkehrt, oberhalb eines grünen Dreibergs dargestellt ist.

Die Darstellungsweise zeigt die oben wiederholt hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten des ersten Nachtragsmalers sowohl in Zeichnung wie Farbengebung, auf die wir hier nicht wieder einzugehen brauchen. Am wenigsten gelungen erscheint die Stellung des Kämpfers links. Er hat offenbar eben einen Ausfall gemacht und dadurch das Gewicht des Körpers auf das vorgesetzte linke Bein verlegt, so dass dieses also geknickt und das hinterstehende rechte Bein gestreckt erscheinen müsste; statt dessen ist letzteres geknickt und ersteres gerade ausgestreckt wie bei eiligem Gange, worauf auch die gehobene rechte Ferse hindeutet. Viel natürlicher ist die Stellung des Gegners, der sich nach vorn beugt, um durch das Körpergewicht den Druck des Arms zu verstärken. Merkwürdigerweise sind Beide so wenig bei der Sache, dass sie lustig zu den Damen hinauf kokettiren. Der Gesammteindruck wird schliesslich durch die ungeschickte Art, wie das Wappen hinter dem Kämpfer links angebracht ist, nicht unwesentlich beeinträchtigt. Die Vorliebe des Nachtragsmalers N I für blasse und gebrochene Töne tritt abermals unverkennbar hervor. Auffällig ist in der Umrahmung die strenge Stilisirung des Rankenzuges, der im Vergleiche zu der naturalistischen Behandlung auf Nr. 4, 5 und 7 seinen Ursprung von klassischen Vorbildern nicht verleugnen kann. Das Silber im Wappen hat auf dem Roth einen so warmen Ton angenommen, dass von der Hagen es leicht für Gold nehmen konnte.

63) Fol. 192^{b}. Albrecht Marschall von Raprechtswil. LIX. (N I)**)

Der Marschall Albrecht von Raprechtswil im Tournier beim Speerkampfe den Gegner zu Boden streckend.

Abermals ein Tournierkampf, aber zu Pferde. Von links stürmt auf einem Fuchse der Minnesänger in kraftvollem Auritt gegen den Gegner, der sowohl vom Speere des

*) Ueber die Bedeutung der Worte herr und meister als Standesbezeichnung im Mittelalter handelt ausführlich Fr. Grimme, Germania XXXIII, 437 ff.; dagegen A. Schulte i. d. Zeitschrift für Gesch. des Oberrheins N. F. VII, 553 f., und neuerdings abermals Grimme in den Neuen Heidelb. Jahrb. IV, 85 ff.

**) Auch hier steht wie bei Nr. 62 der Name nur über dem Texte.

Siegers getroffen, als auch von dessen Pferde über den Haufen gerannt, rücklings zu Boden stürzt. Der Speer des Siegers ist gebrochen. Noch sieht man die Spitze mit dem silbernen Krönchen in der Luft fliegen, während der untere Theil des gelben Schaftes von der Rechten zwischen der silbernen Brechscheibe und einem dahinter befindlichen, gleichfalls silbernen Knaufe gepackt, wie ein Schwert in der Luft geschwungen wird. Ueber dem silbernen Kettenpanzer, der bereits Beinschienen aufweist (s. unten), trägt er einen gelben Wappenrock mit lila Futter. Dementsprechend ist auch die Kuvertüre gefärbt und am Halse sowie hinten mit dem Wappen des Ritters verziert. Dieses, in schwarzem Felde eine fünfblättrige silberne Rose mit grünem Kelche, grünen Blattspitzen und ebensolchem Stengel zeigend, ist fast in derselben Grösse auch auf dem vorgehaltenen Kampfschilde wiedergegeben. Steigbügel und Riemen sind weiss, ebenso die als Zügel dienende Kette. Der hintere Sattelbogen ist vergoldet und mit dem rothen Habsburger Löwen verziert*), der vordere verschwindet unter einem lila Polster, das sich an der Vorderkante der Seitenblätter des Sattels zum Schutze der Oberschenkel entlang zieht. Das Haupt des Siegers bedeckt ein hellblauer Topfhelm mit einer Spitzmütze, welche oben in eine Kugel endet und ebenso wie diese in Schwarz und Silber längsgetheilt ist. Der dominirenden Gestalt des Marschalls gegenüber nimmt der besiegte Gegner in der rechtsseitigen Bildecke einen verhältnissmässig kleinen Raum ein. Das blaue, weissgefleckte Pferd ist auf die Hinterbeine zusammengebrochen, und auch die Vorderbeine scheinen im Begriff, den Halt zu verlieren, denn der Kopf des Schimmels wird durch das anstürmende Pferd des Gegners ganz zur Seite herumgedrängt, so dass der völlige Umsturz unvermeidlich erscheint. Der Reiter, gleichfalls in silbernem Harnisch, hat beim Hintenüberfallen den weissen Bügel verloren, klemmt sich aber noch mit den Knieen fest und hat auch den rothen Zügel noch nicht fahren lassen. Die Rennlanze, welche er wie sein Gegner hinter der silbernen Brechscheibe gepackt hat, ist beim Anprall über den vom Helm entblössten Kopf nach hinten geschnellt. Der Bildrand schneidet den gelben Schaft dicht an der Brechscheibe ab, so dass nicht zu sehen, ob auch dieser beim Anlauf zersplittert ist. Der an dem linken Arme getragene Schild zeigt in weissem Felde einen stehenden Raben mit rothem Schnabel, rothen Fängen und rother Krone. Mit demselben Wappen ist auch die Kuvertüre belegt, welche wie der Wappenrock aus grünem Stoffe mit rothem Futter besteht. Der vom Haupte gefallene Helm liegt vorn unterhalb des mit weissem Sporn bekleideten Fusses am Boden und zeigt wie der des Gegners einen kegelförmigen Aufsatz in der Farbe und mit der Figur des Schildes, sowie mit einem Hahnenfederbusch als oberstem Abschlusse. Noch erscheinen links auf dem gelben Sande zwei kleine Figuren, offenbar krôgierer (s. oben S. 105), die in lebhaften Streit mit einander gerathen sind. Der Eine rechts in lila Kittel schwingt graziös einen weissen Knüppel, der auf dem Schädel seines Gegners

*) Ueber diese Art des Verzierens der Sattelbögen s. Böheim a. a. O. S. 198.

bereits blutige Spuren hinterlassen hat, der Andere in weissem Kittel ist unbewaffnet, hat aber weit vorgebeugt beide Fäuste zum Kampfe erhoben. Dabei schauen beide, wie die Kämpen auf dem vorigen Bilde, nicht aufeinander, sondern zu dem siegreichen Sänger empor. Im oberen Theile des Bildes erscheinen schliesslich, wie gewöhnlich bei den Tournierscenen, die zuschauenden Damen, diesmal untermischt mit Musikanten, oberhalb eines lila getuschten Zinnenkranzes. Die Dame zuäusserst links, offenbar die vornehmste des Kreises, trägt lila Kleidung mit einem Schleier auf dem Haupte und einem sonderbaren steifen Stück rothen Tuches schräg darüber, welches auf den Rücken herabreicht und an der umgeschlagenen vordern Seite Pelzfutter erkennen lässt. Der Gestus der erhobenen Hände drückt lebhafte Theilnahme am Schicksal des Unterliegenden aus, auf welchen auch der Blick des leicht zur Seite geneigten Hauptes gerichtet ist. Daneben rechts eine Dame in Roth mit Gebende im Haare, nach unten auf den Sieger weisend; sodann in der Mitte ein Musikant in lila Rock, sich vorbeugend und mit zwei Schlägeln auf eine seitlich emporgehaltene und an einem weissen Bande um den Hals gehängte Trommel schlagend. Die vierte Figur ist wieder eine Dame in grünem Gewande mit Schapel im Haar. Züchtiglich legt sie die Hände vor der Brust zusammen und schielt abgewendeten Hauptes auf den siegreichen Helden herab. Den Schluss bildet rechts ein Flöten- oder Schalmeien-Spieler in grün und roth quergestreiftem Rocke.

Die Umrahmung des Bildes ist (wie bei Nr. 21) eine architektonische: rechts und links durch goldene Knäufe in drei Theile zerlegte schmale Pfeiler, die von einem lila getuschten unteren Streifen ausgehen und als oberen Abschluss ein rothes Ziegeldach mit einer gelben Kugel oben in der Mitte tragen. Die Pfeiler, abwechselnd roth und blau getuscht und mit der beliebten weissen Marmorirung versehen, endigen fialenartig in kleine Giebeldächer ebenfalls mit grossen goldnen Kugeln darauf. Ein langer Fensterschlitz, dicht unter dem Dachabschlusse, durchbricht den obersten Theil.

Nach dem Fusskampf ein Reiterkampf, abermals ohne Anschluss an den Text der Lieder frei gewählt. Die Motive erscheinen erschöpft, Neues wird kaum mehr geboten. Im Ganzen aber ist auch diesmal wieder die Situation, trotz mancher Verzeichnungen, sicher erfasst und klar wiedergegeben, besonders gut das Zusammenbrechen des Rosses und das Hintenüberstürzen des Reiters rechts. Als einzige Neuerung erscheint die Anbringung der Musikanten oben unmittelbar neben und zwischen den edlen Damen. Auch der ältere Maler (G) zeigt uns weiter unten auf dem Bilde des Meisters Rumslant (Nr. 136) Spielleute auf dem Balkone neben zwei Rittern und einer Dame, dort handelt es sich aber um einen Reigen, bei welchem die Spielleute den Tanzenden voraus zu gehen pflegten (vgl. oben S. 186), während unsere Musikanten nur im Begriff erscheinen, den Sieger mit einem Tusche zu begrüssen. Der Maasstab des Figürlichen ist, nicht zum Nachtheil des Bildes, wesentlich kleiner, als ihn der Maler des Grundstockes bei derartigen Vorgängen zu wählen pflegt. Die Figuren haben dadurch genügenden Platz gefunden, und der Bild-

rand schneidet nirgends störend ein; dagegen ist freilich unten die köstliche Gruppe der streitenden krögierer so klein im Maasstabe ausgefallen, dass sie leicht übersehen wird.

Unser Albrecht hat sich in der Reihe der im XIII. Jahrhundert erwähnten Marschälle der schweizerischen Grafen von Raprechtswil am Züricher See bisher nicht mit Sicherheit nachweisen lassen. Als Dienstmann führt er das Wappenbild seines Grafenhauses, die Rose, die freilich in der Regel roth (statt weiss) und in weissem (statt schwarzem) Felde*) erscheint (s. Grünenberg LXXXV[b] und LXXXVII, Züricher Ritterwohnung Nr. 28, Siebmacher II, 16; III, 8 etc.). Der rothe Löwe in Gold am hintern Sattelbogen bezieht sich offenbar auf die Thatsache, dass die Grafschaft Rapperswil seit dem Jahre 1295 durch Heirath in den Besitz Rudolfs von Habsburg gelangt war, doch ist meines Erachtens daraus noch nicht mit Nothwendigkeit, wie Bartsch thut, zu schliessen, dass unser Dichter erst in den Anfang des XIV. Jahrhunderts zu setzen sei. Es würde dies bei dem Maler einen historischen Sinn voraussetzen, den er sonst nicht bekundet. Der Uebergang von Rapperswil in den Besitz des Habsburgers mochte sich unter seinen Augen abgespielt haben, und so brachte er den betreffenden Blason an, ohne Rücksicht, ob der Dichter ein Decennium vorher oder nachher seine Lieder gesungen hatte. Das Wappen des Gegners ist nicht sicher zu bestimmen. Ein ähnliches, aber unbezeichnetes findet sich in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 495**). Bezüglich der Ausrüstung der beiden Ritter auf unserm Bilde sei schliesslich noch hervorgehoben, dass hier zum ersten Male im Codex die aus eisernen Platten bestehenden Beinschienen auftreten. Aber nur der Marschall ist damit versehen, sein Gegner trägt noch die bereits beim Bilde Heinrichs von Breslau (Nr. 5) beobachteten Kniebleche. Diese im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts auftretenden Neuerungen, welche den Uebergang in die Plattenharnische der folgenden Zeit vorbereiteten, finden sich nur bei dem von uns als N I bezeichneten ersten Nachtragsmaler und sind somit als sicheres Kennzeichen für die Unterscheidung seiner Bilder zu verwerthen.

64) Fol. 194[a]. Herr Otto vom Turne. LIX. (N III)

Herr Otto vom Turne zwischen zwei edlen Frauen stehend, die ihm Helm und Schild reichen.

In der Mitte des Bildes, dem Beschauer zugewendet, steht der Sänger in leicht geschwungener Haltung, wie sie durch mässiges Vorsetzen des linken Fusses bewirkt wird.

*) Die Züricher Wappenrolle zeigt ebenfalls die rothe Rose an grünem Stengel in weissem Feld an zwei Stellen, aber beidemal (Nr. 142 und 213) als Wappen der Herrn von Güttingen am Bodensee. Ueber die Vermuthung des Heraldikers Hartmann, dass das Marschallamt im Besitz der Familie von Seewen oder Seon gewesen sei, die eine weisse Rose in schwarzem Felde geführt hätten, s. Mitth. d. antiqu. Ges. in Zürich VI. 238. Zeller-Werdmüller (Baechtold. S. 43 Anmerk.) denkt an die Herrn von Rambach. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 13.

**) Ferd. Keller (Mitth. d. antiqu. Ges. in Zürich VI, 238) will ihn als einen Herrn von Ottenbach an der Reuss erkannt wissen, die allerdings einen Hahn im Wappen führten (s. Siebmacher V, 196).

Das blondlockige Haupt trägt einen aus grünen Blättern und rothen Blüthen gewundenen Kranz und ist etwas zur Seite geneigt zu der Dame hin, welche sich von rechts her zu ihm wendet und mit beiden Armen den schweren goldenen Stechhelm hinhält. Dieser endet oben in einen abgestumpften goldenen Kegel und ist auf der Spitze, sowie beiderseitig mit je einer schwarzen Scheibe oder Kugel besteckt. Der Sänger fasst den Helm mit erhobener Rechten in Kopfhöhe am untern Rande. In derselben Weise empfängt er auf der andern Seite von einer zweiten Dame den Schild, den diese etwas tiefer mit der rechten Hand oben, mit der andern unten gepackt hinhält. Das darauf befindliche Wappen zeigt in goldenem Felde einen schwarzen Thurm mit Zinnen und Fensterschlitz. Die Kleidung der Hauptperson besteht aus einem in Rosa und Lila horizontal gestreiften Uebergewande, welches vorn bis zur Kniehöhe aufgeschlitzt und mit einem weissen (Pelz-?) Rand oben am Halse versehen ist. Die weiten kurzen Aermel lassen vom Ellenbogen an einen rosa Rock hervortreten. Die Beinlinge sind gelb, die schwarzen Schuhe gitterartig durchbrochen. Der ärmellose Ueberwurf der Dame links besteht gleichfalls aus lila Stoff und ist mit zwei horizontal laufenden Borten in weisser Stickerei versehen. Der vordere Theil erscheint hoch gerafft, so dass das grüne, mit weissen Tupfen und Streifen verzierte Unterkleid von den Knieen an sichtbar wird. Da die Arme durch das Halten des Helmes beansprucht sind, ist das obere Ende des gerafften Theiles wohl oben in den Halsbund gesteckt zu denken; wenigstens laufen von hier aus die Falten ohne Unterbrechung über den weit vorgestreckten Leib schräg nach unten. Den Kopf bedeckt ein faltiger weisser Schleier, unter welchem die Enden der goldgelben Haare leicht gewellt auf dem Rücken und an den Schläfen hervorschauen; ausserdem läuft ein breites Gebende um Kinn und Wangen. Das andere Frauenzimmer erscheint in feuerrothem Ueberwurfe, der bis über die Füsse fällt und vom blassrothen Unterkleide nur an den Unterarmen ein kurzes Stück erkennen lässt. Die Haare verhüllt gleichfalls fast vollständig ein weisser Schleier, dessen rechtes Ende vorn um den Hals herum leicht auf die andere Schulter herüber geworfen ist. Zwischen dieser Figur und dem sich ihr halb abkehrenden Ritter steigt ein gelber Baumstamm aus dem grünen Rasen empor und verbreitet im leeren Raume oberhalb der drei Personen seine Aeste und Zweige, die mit grünen Blättern und vereinzelten rothen Blüthen bedeckt sind.

Die Umrahmung ist dieselbe wie auf dem 19. Bilde, nur dass hier die goldenen Scheiben ohne schwarze Rosettenverzierung erscheinen und durch kleine weisse Tupfen auf dem blauen Grunde in fortlaufender Reihe verbunden sind.

Unser Sänger gehört dem alten Walliser Geschlechte der Freiherrn von Turn und Gestelenburg an. Das Wappen in unserer Handschrift stimmt wenigstens vollkommen mit dem Siegel des Ritters „Otto de Turne", womit derselbe seinen Luzernischen Burgrechtsbrief im Jahre 1330 versehen hat*), und findet sich ebenso — theilweise noch mit

*) Vgl. Alois Lütolf: Her Otte zem Turne in „Der Geschichtsfreund", Einsiedeln etc., 1870, XXV, S. 14 und Tafel I.

einer Krone auf dem Helme versehen — im Grünenberg (CLXXXII), in der Züricher Wappenrolle (Nr. 92), in Stumpf's Schweizer Chronik (Bl. 661[a]), sowie im Siebmacher (II, 27). Ueber die Person des Sängers ist aber bisher keine Einigkeit erzielt worden*).

Der dargestellte Vorgang ist wiederum allgemeiner Natur: Ueberreichung des Tournierdankes oder, wie von der Hagen auch erklärt, Ausrüstung zur Fahrt nach der Maienwonne. Wir begegnen hier dem Meister wieder, den wir beim Bilde des Grafen von Homberg (Nr. 19) als den des dritten Nachtrages N III bezeichnet und in seinen malerischen und technischen Eigenthümlichkeiten kennen gelernt haben. Auch hier die farblosen Gesichter und gelben Haare, die weissen Tupfen, schwarz-blau-goldene Umrahmung u. s. w. Der ruhige Vorgang ist dabei im Ganzen besser gerathen als jene wilde, überhäufte Kampfscene; Haltung und Stellung der Figuren sind einfach und natürlich, die Falten sogar vortrefflich. Das auffällige Vorstrecken des Unterleibes bei der Figur rechts ist in unserm Falle wohl nicht nur auf die bekannte Vorliebe der gothischen Periode für diese nach jetzigen Begriffen unschöne, damals jedenfalls durch die schweren Kleiderstoffe wesentlich mit bedingte Körperhaltung zurückzuführen, sondern durch das Zurücklehnen des Oberkörpers sollte offenbar zugleich die Anstrengung beim Heben des schweren Helmes angedeutet werden. Hervorzuheben ist schliesslich noch die Darstellungsweise des Baumes, die viel natürlicher ausgefallen ist, als wir bisher zu sehen gewohnt waren; auch ist in den Gesichtern wenigstens eine Spur von Ausdruck zu entdecken.

65[a]) Fol. 196[a]. Ohne Ueberschrift. (N III)

(Abbildung auf Tafel XIV.)

Speerrennen zwischen zwei Rittern, deren Jeder von einem Spielmanne begleitet ist (Federzeichnung).

Wie bei allen Nachträgen, d. h. allen nicht von G herrührenden Bildern, ist die Scene auf einem bereits liniirten Blatte, aber ausnahmsweise farblos, nur mit der Feder in schwarzer Farbe dargestellt. Die beiden Reiter erscheinen, von der Seite gesehen, in flottem Galopp auf einander losstürmend, wobei das Hintertheil der Rosse vom Bildrande links und rechts abgeschnitten wird. Der Linksseitige hält etwas vornübergebeugt den Speer unter der Achsel eingelegt und gerade auf den Helm des Gegners gerichtet, während der Oberkörper hinter dem vorgehaltenen Schilde Deckung sucht. Die Haltung des Gegners ist ganz ähnlich. Auch er sitzt mit vorgestreckten Beinen und vorgebeugtem Oberkörper, den Schild vorhaltend und fest in den Bügel tretend, im Sattel. Der seitlich hinten hervortretende geknickte Ellenbogen des rechten Armes lässt darauf schliessen, dass die Lanze ebenfalls auf den Gegner eingelegt ist; zu sehen ist nichts davon, auch nicht über den Pferdeköpfen, wo sie doch hinter dem Schilde hervorkommen müsste. Die Pferde mit

*) S. Grimme, Germania XXXV, 305 und 322, sowie A. Socin, Germania XXXVI, 313.

Kuvertüren, die Ritter in wallenden Wappenröcken, beide ohne Abzeichen; auch die Schilde sind leer; dagegen führt der linksseitige Streiter einen Papagei mit einer Kugel auf dem Rücken als Helmzier, während der Helm des Gegners schmucklos ist. Hinter ersterem erblickt man dicht am Bildrand einen Spielmann zu Pferde in Rock und Gogel, dem Beschauer zugewendet, mit der Rechten die vor der Schulter hängende Trommel schlagend, mit der Linken eine Flöte am Munde haltend. Sein Genosse auf der andern Seite wird ebenso zu Pferde, aber im Profil, wie er unbedeckten Hauptes in eine schräg nach oben gehaltene Trompete bläst, sichtbar. Von den Rossen Beider ist ausser den Vorderbeinen unten kaum etwas zu sehen. Der Fussboden ist durch einen leichten krausen Linienzug angedeutet, der obere Theil des Bildes gänzlich leer.

Als Umrahmung dient eine doppelte schwarze Linie.

Wenn Bartsch angiebt, dass sich nicht entscheiden liesse, ob dies Bild zu dem vorhergehenden oder nachfolgenden Sänger gehöre*), so hat er dabei weniger die allgemeine Uebereinstimmung des Vorganges mit dem des nachfolgenden Bildes, als besonders das Vorkommen des gleichen Helmschmuckes auf beiden Bildern ausser Acht gelassen. Es kann meines Erachtens schon aus letzterem Grunde nicht fraglich sein, dass sich unsere Federzeichnung auf denselben Dichter bezieht, wie das nachfolgende bunte Bild. Schwieriger dürfte aber das Verhältniss beider Bilder zu einander zu entscheiden sein. Zunächst ergiebt eine aufmerksame Vergleichung, dass es sich bei beiden um denselben Urheber handelt. Die Uebereinstimmung der Pferdeformen, Eigenthümlichkeiten, wie das steife Nebeneinanderstehen der Vorderbeine, die Faltenbildung, die z. B. an den fliegenden Enden der Kuvertüre Strich für Strich übereinstimmt, die Zeichnung der vorgestreckten Beine mit den niedergedrückten Fusspitzen, die Umschnürung des Beinpanzers oberhalb der Wade (vgl. Nr. 19) und eine Anzahl sonstiger unbedeutenderer Merkmale (denen freilich auch einige Abweichungen, z. B. in der Zeichnung der Helme, gegenüberstehen) stellen die gemeinsame Abstammung ausser Zweifel. Eine zweite Frage ist, ob unsere Zeichnung als eine später ausgeführte erste Anlage, die der Maler N III durch die folgende Darstellung ersetzt hat, aufzufassen ist, oder ob es sich um ein selbständiges, erst nachträglich auf das leere Blatt gezeichnetes Bild handelt. Erstere Auffassung scheint die richtigere zu sein, da, wie bemerkt, derselbe Maler wohl schwerlich für das Bild eines neuen Nachtrages dasselbe Wappen gewählt haben würde, das auf dem bereits vorhandenen, unmittelbar folgenden Bilde angebracht war. Hinzu kommt, dass kein Grund einzusehen ist, warum etwa dem Gösli nachträglich ein zweites Bild gewidmet werden sollte, während anderseits einige Zeichenfehler, z. B. vorn an der Brust des linksseitigen Pferdes oder am rechten Arme des Reiters rechts, am besten dadurch zu erklären sind, dass eine ältere flüchtige Vorzeich-

*) Schweizer Minnesänger CCXV. Auch von der Hagen (IV, 292 Anmkg. 3) hatte den Zusammenhang nicht bestimmt erkannt.

nung flüchtig mit der Feder nachgefahren ist. Die Sache wird also wohl so liegen, dass der Maler N III, nachdem er die Umrisszeichnung bereits gefertigt hatte, aus irgend welcher Ursache veranlasst worden ist, das Bild zum Gösli drei Seiten weiter nach hinten zu verschieben, und dass er später diese älteren Umrisse mit der Feder ausgeführt hat.

65[b]) Fol. 197[b]. Herr Gösli von Ehenheim. LIX. (N III)
(Abbildung auf Tafel XII.)

Herr Gösli von Ehenheim in Tourniere beim Schwertkampfe.

Wir sehen von links her in mächtigem Sprunge den Ehenheimer auf lilafarbigem Rosse so weit in das Bild hineinsprengen, dass der hintere Theil des Pferdes vom Rande abgeschnitten wird. Auf dem Kopfe des Letzteren, den die Zügelfaust des Reiters scharf an die Brust herangenommen hält, thront ein kleiner goldner Topfhelm mit einem weissen Bausch und einem darauf sitzenden grünen Papagei als Zimier. Lustig flattert im Winde die silberne Kuvertüre, mit weissem Rankenwerk und einem grossen, nur noch in Spuren vorhandenen Papagei verziert und lila gefuttert. Der Zügel ist roth, ebenso auch die mit dem untern Rande ein wenig hervorschauende Satteldecke; golden sind Sattelbögen, Steigbügel und Sporn. Hinter dem gelben Sattelgurte, der mit schwarzen sich kreuzenden Linien übersponnen ist, wird an den Weichen des Pferdes ein rothes Zeichen sichtbar. In etwas anderer Form kehrt dies beim Pferde des Gegners an derselben Stelle wieder und mag also eine Marstall- oder Besitzmarke vorstellen sollen. Der silberne Harnisch des Reiters besteht aus dem bisher ausschliesslich dargestellten Ringflechtwerk, zeigt aber wiederum die eigenthümliche Umschnürung des Kniegelenkes mit einem Riemen, wie auf der vorhergehenden Federzeichnung und dem 19. Bilde. Der sich oberhalb des Riemens um das Knie herum bildende Wulst ist hier weniger stark ausladend gezeichnet als auf dem vorangehenden Blatte, wo es fast den Eindruck macht, als wenn die eiserne Beinhülle vom Knie an aufwärts nicht ebenso eng angelegen hätte, wie unterhalb des Kniees. Der Reiter lehnt, wie gewöhnlich, den Oberkörper beim Vorwärtsstürmen etwas vornüber, dreht sich aber zugleich so weit dem Beschauer zu seitlich herum, dass die Brust fast in Vorderansicht und der linke Arm mit der Zügelfaust vor dem Pferdehalse sichtbar werden. In der erhobenen Rechten schwingt er das silberne Schwert über dem Haupte, mit der Spitze nach vorn. Parirstange und Griff, wie gewöhnlich, vergoldet. Das Haupt des Ritters ist von einem goldenen Topfhelm, mit demselben Schmucke wie der oben beschriebene kleine Helm auf dem Kopfe des Pferdes umhüllt. Darunter kommt eine lila Helmdecke mit weissen Tupfen hervor, bis über den Bildrand hinaus flatternd. Auf der andern Seite erwarten drei Reiter den Ansturm des Sängers in vollkommener Ruhe. Deutlich sichtbar wird nur der Vordere, auf einem bläulichen Pferde haltend, welches den linken Vorderhuf erhoben hat, in den hintern Partieen aber gleichfalls hinter dem Bildrande verschwindet. Der Kopf, in gleicher Weise mittelst eines weissen Zügels herangeholt,

ist mit einem goldenen kreisrunden Schirmbrette zwischen den Ohren verziert, welches an dem ausgezackten Rande ringsum mit rothen Punkten besetzt ist und ganz ebenso als Kleinod auf dem silbernen Topfhelme des Reiters wiederkehrt; hier freilich noch beiderseitig von zwei senkrecht aus dem Helme emporwachsenden goldenen Klingen begleitet. Der Reiter sitzt ebenso, wie sein Gegner, etwas vorgebeugt mit herumgedrehtem Oberkörper im Sattel und hat mit der Rechten den goldenen Knopf des aufrecht gehaltenen silbernen Schwertes auf den vordern Sattelbogen aufgesetzt, wie wenn er so den Hieb des Sängers besser pariren könnte. Der Fuss, mit goldnem Sporn versehen, tritt ebenfalls mit heruntergedrückter Zehenspitze energisch nach vorn in den goldnen Bügel. Der Wappenrock und die glatt herunterhängende Kuvertüre sind übereinstimmend schräg in Roth und Blau gestreift und auf den rothen Streifen mit gelben Sternen, auf den blauen mit weissen Verzierungen in Form eines T (Wolken?) besetzt; das Futter ist röthlich-blau. Die schwarze Satteldecke kommt unterhalb der goldnen Sattelbögen zum Vorschein. Der Sattelgurt ist ganz verdeckt, das Gebiss bei beiden Pferden golden, während das Kopf- und Vorderzeug, wie immer, unter der Kuvertüre verschwinden. Von dem Pferde des Nebenmannes, rechts dahinter, schauen unten nur die lila Vorderbeine und oben ein kleiner Theil des Kopfes mit den Ohren hervor, erstere bis zu den Knieen, letztere vollständig von einer gelben Kuvertüre mit kleinen schwarzen Tupfen, Kreisen und Streifen umhüllt. Der Reiter selbst erscheint dem Beschauer zugewendet in dem schmalen Spalte zwischen dem Bildrand und dem Rücken seines Gefährten, nur mit dem Kopfe, den ein mächtiger silberner Topfhelm schützt, und mit einem kleinen Theile der Brust (rosa Wappenrock) sichtbar. Oberhalb des zimierlosen Helmes ragt die Eisenhaube eines dritten Reiters so eben noch hervor. Ein Rasenteppich mit gelben Streifen und Blättchen, wie wir ihn von den beiden andern bunten Bildern des Meisters N III her kennen, bildet den Grund, auf dem sich der Kampf abspielt. Zuoberst im Bilde schliesslich ist der übliche Zinnenkranz, diesmal roth getuscht und mit zwei schrägen, von den Bildrändern ausgehenden rothen Stützen versehen, angebracht. Darüber drei dem Kampfe zuschauende Damen, eingeklemmt zwischen dem etwas zu hoch gerathenen Zinnenkranz und dem oberen Bildrande und in verschiedener Art ihre Theilnahme äussernd. Die zuäusserst rechts Befindliche, in lila Kleid mit weissen Tupfen, beugt sich, beide Arme auf die Zinnen auflegend, weit vornüber und indem sie den mit einem Schleier umhüllten Kopf zur Seite neigt, blickt sie fast wehmüthig zu dem ansprengenden Helden hinab. Die linke Hand zeigt auf die unter ihr haltenden zwei Reiter, die Rechte ist geöffnet erhoben. Wie wenn diese Figur die Hauptbetheiligte wäre, so sind die Köpfe und Blicke der beiden andern Frauen auf sie gerichtet. Die ihr Zunächststehende, in rosa Kleide, zeigt geneigten Hauptes mit der Rechten gleichfalls nach unten und legt die Linke auf eine der Zinnen; die Aeusserste links in gelbem Gewande trägt das Haupt erhoben und hebt warnend oder theilnehmend die rechte Hand. Vor ihr hockt ein weisses Schosshündchen mit gelbem Halsband und Schloss

daran auf der Zinnenkante. Das goldgelbe Haar ist bei der Mittlern in Flechten um die Schläfen gelegt, bei den Andern fällt es aufgelöst in leichten Ringeln über die Schultern. Die Gewänder sind gleichfalls mit weissen und schwarzen Kreisen, Tupfen u. s. w. bedeckt.

Umrahmung: wie auf Nr. 64, aber ohne die weissen Pünktchen zwischen den Goldkreisen.

Wir sehen, der dritte Nachtragsmaler hat, ebenso wie der Grundstocksmaler in den meisten Fällen zu thun pflegte, den Text unberücksichtigt gelassen und ein allgemeines Thema angeschlagen, ist aber dabei nicht sonderlich glücklich gefahren. Der Hauptfehler liegt in den Figuren der rechten Seite. Die Mehrzahl der Gegner hat zwar an und für sich nichts Ueberraschendes, denn im Gegensatz zum Tjost, dem Einzelkampfe, traten ja beim Tourniere oft grosse Schaaren von Gegnern gegen einander auf. Man hat aber gar nicht den Eindruck, als ob es sich bei den Gegnern des Ehenheimers überhaupt um einen Kampf handelt; in dieser Weise den Ansturm des Gegners zu erwarten, wäre jedenfalls thöricht gewesen, und als eine richtige Parade kann die Art, wie der Reiter rechts sein Schwert vorhält, auch nicht bezeichnet werden. Wie viel besser ist dagegen auf der vorangehenden Zeichnung das beiderseitige Anstürmen zum Ausdruck gebracht. Die Hauptfigur selbst ist gut gelungen, Ross und Reiter sind voll Leben und Bewegung. Die Mienen der zuschauenden Damen erscheinen lebhafter als gewöhnlich, aber natürlich nicht so erregt, wie auf dem ersten Bilde (Nr. 19) desselben Malers, wo es sich um eine wirkliche Schlacht und Belagerung handelte. Die stilistischen und technischen Eigenthümlichkeiten unseres Bildes sind so auffällige und stimmen so sehr mit den auf dem 19. und 64. Bilde festgestellten Kennzeichen überein, dass der gemeinsame Ursprung ausser Frage steht. Unsere farbige Wiedergabe auf Tafel XII giebt insofern eine vom jetzigen Aussehen des Originals abweichende Anschauung, als die oxydirten Metallfarben des Originals auch diesmal im ursprünglichen Glanze dargestellt und zerstörte Einzelheiten, wie die weissen Ranken und grünen Papageien auf dem silbernen Wappenrock und Pferdeumhang ergänzt wiedergegeben worden sind. Bei den Papageien hat sich dies freilich nur auf die Umrisse beschränkt, da es mangels weiterer Anhaltspunkte nicht thunlich erschien, den ganzen Thierkörper selbständig zu ergänzen. Ueber dem Knie des Ehenheimers scheint entweder ein Stück Silber vom Grunde abgesprungen oder ein Stück vom Futter des Wappenrockes ungetuscht gelassen zu sein. Wir haben diese Stelle unverändert wiedergegeben.

Das Wappen unseres der Person nach bisher unbekannten Sängers verräth ihn als einen Angehörigen des alten Geschlechtes der Gosmar von Oberehnheim im Elsass*). Die oben als „weisser Bausch" bezeichnete Unterlage des Wappenvogels sollte zwar eigentlich

*) S. Kindler von Knobloch, das goldene Buch von Strassburg I, 1885, S. 95 f., Taf. XIII, 146. Das Wappen des fränkischen Geschlechtes von Ehenheim (Aechenhaim) ist ganz abweichend, s. Grünenberg (CLI[b]), Siebmacher (I, 100) u. a. O.

ein natürlicher rother Sandsteinfelsen sein (auf der vorangehenden Federzeichnung ist er sogar auf dem Rücken des Papagei liegend dargestellt), derlei Ungenauigkeiten sind uns aber wiederholt schon begegnet und fallen, wie wir sehen werden, bei Prüfung der Richtigkeit unserer Wappenbilder nicht sonderlich in's Gewicht.

66) Fol. 201ᵃ. Der von Wildonie. LVIIII. (6)

Der von Wildonie mit einem Genossen beim Ausritte zur Jagd seiner Dame einen Zettel auf den Söller hinaufreichend.

Wir erblicken links eine Baulichkeit, der sich von rechts her zwei Reiter nähern. Der vordere in ruhiger Gangart auf einem gefleckten Blauschimmel (offenbar unser Sänger) reicht mit der Rechten einen weissen Zettel zur Dame hinauf, welche mit der Rechten ihn entgegennimmt, indem sie sich aus einer Oeffnung des obersten Geschosses über einen Zinnenkranz herüberbeugt und mit der Linken eine unbestimmte Geberde macht. Die Linke des Reiters hält den rothen Zügel, hindert das Pferd aber nicht daran, den Kopf nach vorn herumzudrehen und den achtlosen Herrn in die linke Fussspitze zu beissen. Das zur Dame emporgewendete Haupt bedeckt eine niedrige runde Mütze von schwarzem Stoffe mit breitem Goldrande, von dem aus hinten ein Stück rothen Tuches als Nackenschutz über die blonden Locken fällt. Unter dem rothen weitärmligen Jagdgewande, das vorn am Brust-Ausschnitte mit goldener Borte eingefasst, vor den Beinen geschlitzt und mit dunkelgrünem Futter versehen ist, trägt der Ritter ein bis unter das Kinn hinauf reichendes hemdartiges Kleidungsstück von weisser Farbe mit braunen Längs- und Querstreifen. An Stelle der üblichen schwarzen Hosen erscheinen gelbe Beinlinge oder Lederstiefel (?), an denen der weisse Sporn befestigt ist. An der Seite hängen ein breites Schwert und hinter dessen Griff eine Armbrust mit blauem Schaft und goldenem Bügel schräg nach unten gerichtet. Vorbug und Hinterzeug des Pferdegeschirrs sind vergoldet, Sattel, Bügel und Riemen gelb, Kopfzeug roth mit goldenen Verzierungen. Eine ähnliche Erscheinung bietet der weiter im Vordergrunde rechts hinterher reitende Gefährte des Sängers, dessen Rappe mit schöner Kopfstellung einen leichten Passgang auf dem welligen Rasen anschlägt; das linke zurückstehende Hinterbein verschwindet hinter dem Bildrande. Der Kopf ist etwas erhoben, der Blick geradeaus gerichtet. Ein listiges Lächeln verräth den Antheil, den er an dem Vorgange nimmt. Auch dieser Reiter trägt auf dem etwas erhobenen, aber geradeaus gerichteten Kopfe eine runde Mütze mit rothem Nackenschutze, die Farbe ist aber dunkelblau und der untere Rand braun statt golden. Der blaue Rock steht oben am Halse offen und lässt an den umgeklappten Stellen grünes Futter erkennen. Darunter erscheint wieder gestreiftes weisses Unterzeug mit dem hoch stehenden Kragen, auch ist die Bekleidung der Beine dieselbe wie bei der vorbeschriebenen Figur. Dagegen steckt das breite Schwert statt in der üblichen schwarzen, in einer rothen Scheide und wird

die gelbe Armbrust mit der Rechten geschultert getragen, während die Linke den rothen Zügel führt. Mit Ausnahme des rothen Kopfzeuges ist das Geschirr des Pferdes von gelber Farbe, ebenso Sattelzeug und Bügel. Das Gebäude links, in der üblichen bunten Weise angetuscht, besteht aus einem Unterbau von purpurrothen marmorirten Steinen, einem durch gelbe Gesimmsstreifen getrennten, mit einer Rosette in der Mitte verzierten und durch Zinnen abgeschlossenen grünen Zwischentheil und einem gelben Oberbau mit rothen Querstreifen, der nach rechts hin in eine Art Volute ausladet und mit einem blauen Zinnenkranze abschliesst. Als ein selbständiger Theil erhebt sich hierüber ein grün getuschtes Obergeschoss, aus dessen rundbogiger Oeffnung die erwähnte Dame in rothem Kleid und mit einem Gebende im Haar von der Brust ab hervorschaut. Ein dritter gelber Zinnenkranz bildet den Abschluss unmittelbar unter dem oberen Bildrande. Der Raum rechts neben diesem sonderbaren Bauwerk und oberhalb der Reiter wird von dem Wappen des Sängers eingenommen; links der in Silber und Blau fünfmal getheilte Schild, rechts der goldene Helm in Seitenansicht mit einem Schwanenhals als Kleinod, der mit einem gezackten Kamm versehen, an den Zacken-Enden mit Pfauenfedern besteckt und mitsammt dem Kamme in Blau und Silber gestreift ist.

Umrahmung: Rautenmuster.

Mit neu beginnender Blatt-Lage setzt auch der Meister des Grundstocks G mit seinen Bildern wieder ein. Der Gegenstand der Darstellung entspricht theils dem Bilde des Kirchbergers (Nr. 12), wo dasselbe Motiv des ungeduldigen Pferdes vorkommt, theils dem des Leutold von Seven (Nr. 52). Eine genaue Wiederholung ist aber vermieden und die Scene durch Zufügung des Jagd-Genossen erweitert worden. Auch sonst sind manche Einzelheiten, besonders in der Tracht, als neu zu verzeichnen: wie die Kopfbedeckung, die Lederstiefel (?) und das gestreifte Untergewand. Ungewöhnlich ist auch die Form der Sättel: statt der hohen goldnen Büge, geschweifte und besonders hinten wesentlich niedrigere und flachere Polster. Wesshalb der Maler die rechte Hand der Dame braun getuscht hat, ist nicht recht einzusehen. An einen Handschuh von dieser Farbe ist nicht zu denken, da der Stulp fehlt. Möglicherweise ist das erwähnte listige Lächeln nur durch Zufall in den Ausdruck des zweiten Reiters hineingerathen, das Liebespaar schaut ebenso seelenlos drein, wie auf den übrigen Grundstocksbildern.

Das Wappen des Minnesängers, dessen Geschlecht in Steiermark blühte*), ist sonst in der oben geschilderten Form bisher nicht nachgewiesen**). Wahrscheinlich ist er mit Herrand II. von Wildonie, dem Freunde und Schwiegersohn Ulrichs von Liechtenstein identisch, der als Novellendichter bekannt ist und zwischen 1248 und 1278 urkundlich genannt wird.

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 14. Die Ruinen der Stamburg Wildon, südlich von Graz an der Mur noch erhalten.

**) S. Beckh-Widmanstetter i. d. Mitth. der Centr. Comm. XVII. (Wien 1872) S. CCXI ff.

67) Fol. 202b. Von Sunegge. LX. (G)

Der von Sunegge auf der Hirschjagd.

Eine lustige flotte Jagdscene. Von links her stürmt auf einem gefleckten Blauschimmel in schlankem Galopp der Ritter einher. Die dicht bei einander stehenden Hinterbeine des Pferdes reichen bis in den Bildrand hinein, die Vorderbeine, hoch erhoben, berühren den grünen, mit vereinzelten weissen Blumen bestreuten Rasen des steil nach der rechten Seite hin ansteigenden Berges, den ein Hirsch von der Meute gefolgt, hinanstrebt. Vornübergebeugten Leibes und erhobenen Hauptes stösst der Jäger in das grosse goldene Horn, welches die Linke in der Mitte gepackt emporhält, indess die Rechte mit den rothen Zügeln sich dem Pferde auf den Nacken legt. Das Haupt ist mit einer Pelzmütze bekleidet, der übrige Körper mit einem rothen, um die Hüfte geschnürten Jagdrocke, mit Goldbesatz an Hals und Aermeln und mit schwarzem Futter. Das allein sichtbare, weit vorgestreckte und in schwarzem Beinkleide steckende rechte Bein tritt aus dem beim Reiten zurückwehenden Rockende vom Oberschenkel ab frei hervor. Der Sporn ist wieder weiss getuscht, Sattel und Sattelzeug golden, Kopfzeug und Bügelzeug roth, Sattelgurt gelb, Sattelpolster und Satteldecke dunkelgrün. Drei Hunde sind hinter dem rothgelben Achtender her, der, in der Flucht bergan begriffen, den mit mächtigem goldenem Geweih gekrönten Kopf zurückwirft, um sich des auf seinen Rücken eingesprungenen schwarzen Hundes zu erwehren; doch vergeblich: schon hat sich eine zweite weisse Rüde vorn am rechten Oberschenkel festgebissen, während eine dritte, schwarz und weiss gefleckte, den rechten Hinterlauf in die Zähne nimmt. Unten, vor den Hufen des Pferdes auf dem Bildrande stehend, erscheint schliesslich, gleichfalls nach rechts gewendet, ein kleiner Knappe unbedeckten Hauptes in purpurrothem Kittel und schwarzen Beinkleidern. Er schaut stracks empor und hält mit der Rechten einen am Bildrande sich aufrichtenden weissen Hund an der Leine, während er mit der Linken das schwarze Hifthorn an den Mund setzt. Oben links der Schild: in blauem Felde ein silbernes Kissen aufweisend, das durch weisse Linien in Quadrate getheilt und mit je einem kleinen weissen Kreise in der Mitte verziert ist, rechts davon der Helm, mit der Schildfigur als Kleinod, aber hochkantig gestellt und mit schwarzen Büscheln an den drei freien Enden besteckt, über einer rothen Unterlage.

Umrahmung: Rautenmuster.

Die vorstehend geschilderte und abermals ohne Bezug auf die Lieder des Dichters frei gewählte Jagdscene unterscheidet sich von den früheren Bildern dieser Art vor Allem durch die Lebhaftigkeit und Frische der Darstellung. In dieser Hinsicht ist sie thatsächlich trotz aller Unbehilflichkeit in der Anordnung des Stoffes und trotz aller sich aus dem grossen Maasstabe des Figürlichen ergebenden Unzuträglichkeiten als eines der besten Bilder des Grundstocks-Meisters zu bezeichnen. Ross und Reiter erscheinen zwar ähnlich aufgefasst auf mehreren der vorausgehenden Kampf- und Jagdbilder, aber nirgends ist das

Ungestüm bei Mensch und Thier so gut zum Ausdrucke gebracht. Der Kampf zwischen Hirsch und Hunden ist neu, das Wild selbst zwar verzeichnet, die Meute aber vortrefflich beobachtet und wiedergegeben. Der Maler muss des edlen Waidwerks kundig gewesen sein und mag das Hallali selbst oft genug erlebt haben, sonst hätte er schwerlich das Anpacken der Hunde so treu wiedergeben können, während anderseits wieder die ganze Kindlichkeit des Malers in der Darstellung des blumigen Hügels, in der Vergoldung des Hirschgeweihes und der Anbringung einiger aus dem Horne des Jägers hervorgehender Striche, welche offenbar die Töne andeuten sollen, hervortritt.

Auch dieser nur aus der Manessischen Handschrift bekannte Minnesänger scheint ein Zeitgenosse Ulrichs von Liechtenstein gewesen und dem steier'schen Geschlechte der Freiherrn von Saneck entsprossen zu sein*), deren Wappen freilich in dieser Art sonst nicht nachweisbar ist. Leider ist dies aber auch bezüglich des kärntnerischen Ministerialen-Geschlechtes von Suneck der Fall, das einzig daneben noch in Frage kommen könnte. Wir stehen also wieder vor der Wahl, entweder die Richtigkeit des dargestellten Wappens zu bezweifeln, oder nach einem andern Geschlechte, das unser Wappen geführt hat, zu suchen.

68) Fol. 204ª. Von Scharpfenberg. LXI. (G)

Der von Scharpfenberg beim Tjost zu Fuss im Schwertkampfe begriffen.

Wir sehen zwei Streiter, wie auf dem 62. Bilde, einander zugewendet auf dem grünen Grunde dicht neben dem betreffenden Bildrande stehend, so dass ein breiter Raum zwischen ihnen bleibt. Mit geknickten Knieen, vorgebeugtem Oberkörper und vorgesetztem rechtem Beine suchen sie einander mit dem Schwerte zu treffen, indem sie zugleich in der Linken kleine runde Handschilde (der eine roth, der andere gelb gefärbt) führen, welche nicht die flache runde Tellerform, wie auf dem 62. Bilde, aufweisen, sondern eine geschweifte und mit einem spitzen grauen Buckel in der Mitte ausgestattet sind. Der rechtsseitige Kämpfer trägt diesen Parirschild dicht vor der Brust und dem halben Gesichte, während sein Gegner ihn in Kopfhöhe mit ausgestrecktem Arme gerade vor sich hin hält. Letzterer holt dabei über den Rücken herüber zu einem wuchtigen Hiebe aus, während das Schwert des Andern mitten im Hiebe über dessen Kopfe schwebend erscheint. Man hat die Empfindung, als ob die bunten Schildchen unter den ersten Schlägen dieser wuchtigen Schwerter in Stücke bersten müssten. Wie die Stellung, so stimmt auch die Kleidung beider Figuren vollkommen überein: beide erscheinen unbedeckten Hauptes, der eine in purpurrothem, der andere in blauem Gewande, welche beide grün gefuttert, um die Hüfte gegürtet und so weit aufgesteckt sind, dass die in schwarzen Hosen steckenden Beine vom Knie ab frei und unbehindert hervortreten. Einigermassen verschieden ist die Kopfhaltung, indem der Kämpfer links den Kopf zurückwirft und zu den Damen, die oben auf dem

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 14.

Balkon erscheinen, hinaufschaut, während der Blick des Andern geradeaus auf den Gegner gerichtet ist. Die erwähnten zuschauenden Damen, fünf an der Zahl, sind, wie gewöhnlich, oberhalb eines gelben Zinnenkranzes untergebracht. Man merkt die Absicht des Zeichners, in ihren Stellungen und Bewegungen Abwechslung zu schaffen, und in der That ist jede Figur verschieden behandelt; im Ganzen wirkt aber auch diesmal die Reihe der Damen schematisch und langweilig. Die Aeusserste links in rothem Kleide deutet mit der Linken auf den Kämpfer unmittelbar unter ihr und wendet sich, mit der Rechten ihre Rede begleitend, zu der Nachbarin in blauem Kleide, welche ihrerseits mit zweifelnder, ängstlicher Geberde die Hände erhebt. Die drei übrigen Zuschauerinnen bilden eine zweite Gruppe. Die nächste, der vorbeschriebenen den Rücken kehrende Dame erscheint in Purpurroth mit hoch erhobenen und eigenthümlich kreuzweis übereinander gelegten Händen. Die Zweite in Grün, der Mittelpunkt dieser Gruppe, wendet lebhaft gestikulirend den Kopf etwas zur Seite nach rechts, schaut aber nach vorn auf den Beschauer. Zuäusserst rechts, schliesslich Nummer Fünf, sowohl in der Farbe der Kleidung als auch in Haltung und Gestus eine vollständige Wiederholung der äussersten Figur links. Gemeinsam ist Allen eine mehr oder minder starke Seitenneigung des Kopfes, welche recht eintönig wirkt. Den Kopfputz bilden abwechselnd goldene Schapel und weisse Gebende auf dem lang niederwallenden blonden Gelocke; nur das Fräulein zuäusserst rechts trägt die Locken hochgebunden und in ein goldenes Netz mit rother Umschnürung gesteckt. Als obere Begrenzung des Balkons sind drei flache Kleeblattbögen mittelst zwei parallel laufender rother und grüner Linien mit rothen Dreipässen in den Zwickeln dargestellt. Das Wappen des Minnesängers hat nur knapp zwischen dem Zinnenkranz und den Kämpfenden Platz gefunden. Links der in Roth, Gold und Blau geschrägte Schild, rechts der Helm, dessen Schirmbrett die oft bereits beschriebene, sich nach oben fächerförmig verbreiternde Form hat, ebenso geschrägt ist wie der Schild und an der horizontalen Oberkante mit Pfauenfedern besteckt.

Umrahmung wie auf dem 59. und 61. Bilde unter Vertauschung von Roth mit Grün.

Unser Bild behandelt denselben Vorwurf wie das dem Johannes von Rinkenberg gewidmete (Nr. 62), welches aber, wie wir gesehen haben, einen andern Urheber (N I) hat. Ein Vergleich beider ergiebt keinen so engen Zusammenhang, dass das jüngere Bild etwa als eine freie Copie des ältern anzusehen wäre. Die vorhandenen Uebereinstimmungen lassen sich durch den gemeinsamen Stoff hinreichend erklären. Dagegen ist es lehrreich, die Verschiedenheiten in der Darstellungsweise beider Künstler in's Auge zu fassen. Zunächst ist die grössere Wahrheit und Natürlichkeit in diesem Falle entschieden auf Seiten des Grundstock-Malers. Hier glaubt man in der That an die Hiebe, während der Rinkenberger und sein Gegner, die beide zu den Frauen hinauf kokettiren, eher mit den Schwertern zu spielen scheinen. Auch ist die Haltung der beiden Figuren dem Meister G

natürlicher gelungen, als dem Nachtragsmaler N I, der sie mehr in zierlicher Tanzstellung als in Fechterpositur erscheinen lässt. Schliesslich wirkt auch der Kranz der „Damen auf hohem Balkone“ abwechslungsreicher, so dass also im Ganzen der ältere Maler auch als der bessere erscheint, eine Beobachtung, die wir auch sonst schon bestätigt gefunden haben und noch finden werden. Wer von den beiden Streitern den Scharpfenberger vorstellen soll, dürfte kaum zu entscheiden sein. Die Anbringung des Wappenschildes auf der linken Seite entscheidet nichts, da kein anderer Platz dafür frei war; dagegen könnte das Aufwärtsblicken zur Dame seitens des linksseitigen Kämpfers als ein Hinweis auf die Hauptperson betrachtet werden. Eigenthümlich ist, dass auch hier beide Kämpfer, bis auf den Handschuh an der Schildhand des einen Kämpfers, ohne jeden Schutz erscheinen. Die oben beschriebene gewölbte Form der sogenannten Faustschilde ist selten. Gewöhnlich hatten sie eine flache, tellerartige Form, wie auf dem Bilde des Rinkenbergers, mit flachgewölbtem oder spitzem Schildnabel.

Unser Sänger, dessen Vorname gleichfalls nicht überliefert ist, scheint dem in Innerösterreich (Krain) ansässigen Geschlechte der Herren, nachmals Grafen von Scharfenberg angehört zu haben*), wenngleich diese bei Grünenberg (CV) und im Siebmacher (I, 27) als Wappen eine goldene Krone in blauem Felde, in der Züricher Wappenrolle (Nr. 53) eine schwarze Krone in weissem Felde führen.

69) Fol. 205ª. Herr Konrad, der Schenke von Landeck. LVII. (G)

Herr Konrad, der Schenke von Landeck, dem Abte von St. Gallen einen Pokal überreichend.

Links der thronende Abt, rechts der Sänger. Ersterer etwas nach rechts gewendet auf einem an den Seiten ausgebauchten gelben Sitze, dessen überstehende Enden oben in goldene Hundsköpfe auslaufen. Das Podium ist purpurroth gefärbt und in üblicher Weise durchbrochen und verziert. Die Kleidung des Abtes besteht in einem dunkelviolettem Rocke mit goldenen Borten an Hals und Aermel-Enden und in einem weiten Pelzmantel von derselben Farbe, der von den Schultern herabhängt und den Schoss bedeckt. Auf dem leicht nach vorn geneigten Haupte ruht ein Pelzbarett, von dem ein pelzgefutterter, ebenfalls dunkelviolett gefärbter Bund nach hinten herüberfällt. Die Linke hält den Abtstab nach hinten zu auf den Boden gesetzt unterhalb eines goldenen Ringes gepackt, der den silbernen Schaft von der kleeblattförmig endigenden goldenen Windung trennt. Die Rechte des Abtes ist ausgestreckt, um vom Sänger einen grossen goldenen Pokal in Empfang zu nehmen. Dieser, als Schenke des Klosters, überreicht ihn mit der Linken, am untern Rande anfassend, während er mit der Rechten den Deckel lüftet. Mit gebeugtem Knie herangetreten, hebt er dabei demüthig das mit einem goldenen

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 14. S. a. Grimme, N. Heidelb. Jahrb. IV, 62.

Schapel gezierte Haupt zu seinem Lehnsherrn empor. Ein rothes Uebergewand umhüllt den Körper und lässt nur an den Aermeln und am Halse Theile des blauen goldverbrämten Unterkleides hervorschauen. Ein schwarzer Gürtel, mit goldener Schnalle, goldenen Beschlägen und Rosetten verziert, umschliesst die Hüfte. Das Ende hängt, wie gewöhnlich, vorn herab*). Das Schwert des Ritters erscheint hinter ihm an einem Nagel (vgl. Nr. 28, 48 und 51) neben dem Bildrande aufgehangen, während hinter dem Abte das Banner von St. Gallen, einen schwarzen Bären in goldenem Felde zeigend, an einer rothen Stange hoch emporragt, bis in das, wie üblich, durch zwei rothe Striche abgetheilte oberste Drittel des Bildes, wo auf der rechten Seite der Wappenschild des Ritters (zwei schreitende rothe Löwen mit goldenen Kronen in silbernem Felde) dargestellt ist. Der Helm fehlt, wohl aus Mangel an Platz zwischen Fahne und Schild.

Umrahmung wie bei Nr. 49, aber mit abwechselnd grünen und blauen Zwischenstücken.

Die Veranlassung zur Wahl des Gegenstandes für unser Bild bot diesmal offenbar die Ueberschrift, in der das Dienstverhältniss des Sängers zum Kloster des Heiligen Gallus angegeben ist. Die einem alten Thurgauer Geschlechte angehörigen Landecker bekleideten nämlich als Dienstmannen der Grafen von Toggenburg das Schenkenamt von St. Gallen, deren Truchsessen in jener Zeit die Herren von Singenberg waren (vgl. oben Nr. 48)**). Für unsern Dichter hält K. Bartsch jenen älteren Konrad von Landeck, der von 1271—1306 urkundlich nachgewiesen ist. Das Wappen in unserer Handschrift zeigt richtig (vgl. Züricher Wappenrolle Nr. 178, Grünenberg CLXXV b, Siebmacher II, 87 etc.) die zwei Landeck'schen rothen Löwen in Silber. Das Roth auf dem silbernen Grunde ist freilich fast ganz abgesprungen. Besser gehalten hat sich der schwarze Bär von St. Gallus im goldenen Felde.

Die künstlerischen Eigenschaften unseres Bildes sind keine erheblichen. Die Figur des dehmüthig nahenden Schenken ist gut gelungen, ebenso der würdevoll dasitzende Abt, im Ganzen erhebt sich die Darstellung jedoch nicht über das durchschnittliche Niveau derartiger ceremonieller Scenen. Auffällig roh und unförmig ist der grosse Deckelkelch. Die Tracht des Abtes unterscheidet sich, wie wir dies noch in mehreren Fällen antreffen werden, nur in der dunklen Farbe von der gewöhnlichen Tracht der vornehmen Herren weltlichen Standes. Sogar der übliche Goldbesatz an Hals und Aermeln ist vorhanden. Zur Kennzeichnung der Persönlichkeit dient im Uebrigen nur der Krummstab***). Die Thierköpfe am Sitz erinnern an die im frühen Mittelalter besonders beliebten Kreuzstühle mit Löwenköpfen, die uns in unserm Rolandsliede bereits begegnet sind†).

*) K. Bartsch, wohl durch die schlechte Nachbildung bei Gützinger dazu veranlasst, fasst dies Gürtel-Ende irrthümlich als Degenscheide auf.

**) S. Pupikofer, Geschichte des Thurgaues, II. Aufl., Bd. I., Frauenfeld 1886, S. 420 f.

***) Vgl. auch unten Nr. 119.

†) Theil I, S. 68.

70) Fol. 213a. Der Winsbeke. LXIII. (G)

Der Winsbeke einen vor ihm stehenden Jüngling unterweisend.

Zunächst sei die auffällige Aehnlichkeit mit dem dritten Bilde unserer Sammlung hervorgehoben. Grade wie dort König Tyro von Schottland, erscheint hier der Dichter in vornehmer Tracht links auf einem geschweiften gelben Sessel sitzend. Die Füsse ruhen auf einem grünen, mit den üblichen schwarzen Durchbrechungen verzierten Podium dicht bei einander. Aus dem seitlichen Schlitze des faltenreichen Purpurmantels ragt der rechte Arm hervor, welcher ebenso wie der unter dem Mantel fast ganz verdeckte linke halb erhoben ist. Der ausgestreckte Zeigefinger der Rechten scheint an den Fingerspitzen der anderen Hand die Silben zu zählen, doch kann, wie wir gesehen haben (vgl. Nr. 3, 33, 37, 38 u. a. f.), der Sinn dieses Gestus auch allgemein als der einer eindringlichen Begleitung der Rede betrachtet werden. Das grüne Unterkleid ist nur an den Armen zu sehen. Ausser mit dem Pelzfutter ist der Mantel noch mit einem breiten Schulterkragen von Pelz versehen, der gleichfalls an der rechten Seite bis zur Achsel geschlitzt ist. Das blauweisse Haar bedeckt eine doppelwulstige Mütze von rothem Stoffe mit einem breiten senkrechten Goldstreifen und weissen Verzierungen in der Mitte sowie einem grünen Knopf oben in der mittleren Einsattlung. Um Kinn und Wangen ist ein blonder Bart angedeutet. Das Auge blickt nach rechts auf den jugendlichen Zuhörer. Auch bei dieser Figur ist die Uebereinstimmung mit dem dritten Bilde fast eine vollkommene: dieselbe gespreizte Pose, dieselbe Haltung der Hände und des Kopfes, derselbe nachdenklich geradeaus gerichtete Blick; nur dass statt einer Krone eine weisse Perlenschnur auf den blonden Locken ruht und die Farben der Gewänder andere sind. Das Obergewand und die rothgefutterte Gogel sind nämlich dunkelblau, das nur an den Aermel-Enden hervortretende Unterkleid hellblau. Oben im Bilde ist, wie gewöhnlich, das Wappen des Dichters angebracht: links der gelehnte Schild, in blauem Felde drei (2 : 1) goldene Scheiben (oder Kugeln) zeigend, rechts davon der silberne Helm mit einer goldenen, ringsum mit Pfauenfedern besteckten Scheibe (oder Kugel) auf rothem Kissen in Vorderansicht.

Umrahmung: drei Streifen.

Bekanntlich ist der Verfasser der nach unserer Handschrift gewöhnlich unter dem Namen des Winsbeken und der Winsbekin gehenden ältesten deutschen Lehrgedichte bisher nicht zu ermitteln gewesen. M. Haupt hat, gestützt auf die Vorschriften über dem Text und dem Bilde: Winsbach und von Winsbach, welche für den Schreiber der rothen Ueberschriften (Rubrikator) bestimmt waren, einen baierischen oder fränkischen Ritter von Winsbach*)

*) Das Wort Winsbach findet sich klein, in flüchtiger schwarzer Schrift dicht unter der Ueberschrift des Bildes, von Winsbach ebenso auf der Rückseite des Blattes links oben, zu Beginn des Textes vorgeschrieben. Derartige provisorische Aufschriften sind durchgängig in unserer Handschrift, wenn auch nicht überall in dieser doppelten Weise, angebracht. Zuweilen ist der Name auch sauber in Roth vorgeschrieben, wie z. B. beim Herrn Hildbold von Schwanegau (46), meist aber durch das Beschneiden der Pergament-Lage in Wegfall gerathen.

als den Urheber des ersten Gedichtes aufgestellt und hierin bei dem neuesten Herausgeber A. Leitzmann Beifall gefunden*), wenngleich dieser sich gegen die Identificirung mit einem urkundlich bezeugten Kanonikus und spätern Archidiakonus Hermannus ausspricht. Das Wappen bietet keinerlei Anhaltspunkte, scheint wenigstens heute nicht mehr für ein Geschlecht gleichen oder ähnlichen Namens nachweisbar. In der Weingartner Handschrift ist weder eine Ueberschrift noch ein Bild zum Winsbeke vorhanden. Auffälligerweise findet die oben festgestellte Uebereinstimmung der Bilder zum König Tyro und zum Winsbeken in der engen Verwandtschaft der Dichtungen beider Sänger ihre Parallele, ohne dass aber ein innerer Zusammenhang zwischen beiden Thatsachen nachzuweisen ist. Die Uebereinstimmung der Bilder kann ebensogut eine zufällige sein.

71) Fol. 217ª. Die Winsbekin. LXIIII. (G)

Die Winsbekin eine vor ihr stehende Dame unterweisend.

In ganz ähnlicher Weise wie auf dem vorigen Bilde den Winsbeke, sehen wir links die Dichterin auf einer der üblichen bunten Holzbänke sitzen. Antlitz und Oberkörper sind einer rechts danebenstehenden Dame zugewendet, dabei die rechte Hand mit lehrender Bewegung in Schulterhöhe erhoben, die linke auf den Schenkel gestützt. Ein pelzgefutterter blauer Mantel fällt von den Schultern in weiten Falten über den Schoss und einen Theil des rothen, mit zwei grossen goldnen Rauten verzierten Sitzkissens bis auf das grüne Podium, das auch hier dem Sitze zur Unterlage dient; das ungegürtete purpurne Kleid kommt darunter nur an den Armen und am Oberkörper sowie links am Boden, unterhalb eines aufgerafften Theiles des Mantels, zum Vorschein. Das Haupt ist leicht geneigt; auf den blonden Locken ruht ein weisses Gebende. Während der Blick der Dichterin schräg herab auf die Tochter gerichtet ist, starrt letztere mit gesenktem Haupte nachdenklich vor sich hin, indem sie den Oberkörper gleichfalls ein wenig vom Beschauer ab der Mitte des Bildes zuwendet. Sie erscheint in der oft bereits beschriebenen graziösen Spielbeinstellung, bei der die Mittellinie des Körpers eine Wellenlinie beschreibt und die „Manier“ des Malers am auffälligsten zu Tage tritt. Die geöffnete rechte Hand ist mit einer unbestimmten Geberde (des Zweifels?) erhoben, der linke Unterarm ruht am Körper und klemmt den emporgerafften Theil des rothen Ueberwurfes an der Hüfte fest, während die Finger eigenthümlich gespreizt, wie mit Abzählen beschäftigt, dargestellt sind. Das grüne Untergewand kommt nur an den Aermeln und unterhalb des gerafften Theiles des Ueberwurfes zum Vorscheine. Auch hier an Hals und Aermeln breiter Goldbesatz, und auf den blonden Locken ein goldener Schapel, mit einem rothen Bande hinten

*) König Tirol, Winsbeke und Winsbekin, Halle 1888. S. 9.

zusammen gebunden. Als gemeinsame Unterlage zieht sich zuäusserst, unmittelbar über dem Randstreifen, ein von schwarzen runden Löchern und Schlitzen durchbrochener gelber Holzboden hin, als oberer Abschluss dagegen ein gelber gothischer Doppelgiebel baldachinartig über jeder der beiden Figuren ansteigend. Die Zeichnung der mit spitzen Nasen verzierten innern Fünfpässe, der goldnen durchbrochnen Rosetten, der kleinen verkrüppelten Kreuzblumen und der geschwungenen äusseren Umfassungslinien lässt abermals auf eine nur oberflächliche Kenntniss der gothischen Bauformen schliessen, während die Umränderung mit rothen Linien so recht wieder die Freude am bunten Spiele der Farben kennzeichnet. Wappen fehlt.

Umrahmung: drei Streifen.

Ueber Inhalt und Art der Darstellung ist nichts hinzuzufügen, hervorzuheben höchstens wieder die Faltengebung, welche an dem Ueberwurfe der Mutter und dem der Tochter gleich vollendet erscheint. In der Weingartner Handschrift fehlen auch hier (vgl. Winsbeke) sowohl Ueberschrift wie Bild. Aus dem Wegfall des Wappens ist zu schliessen, dass der Maler den Winsbeke und die Winsbekin für ein Ehepaar gehalten hat.

72) Fol. 219ᵇ. Klingsor von Ungarland. LXV. (G)

Sieben Sänger in Gegenwart des Landgrafen und der Landgräfin von Thüringen beim Sängerkriege nebeneinander sitzend.

Das Bild ist durch einen breiten grünen Horizontalstreifen in zwei gleiche Theile zerlegt. Im oberen sehen wir das Herrscherpaar, im unteren die sieben Sänger, sämmtliche Personen in Vorderansicht. Das Herrscherpaar scheint dabei auf einer breiten gelben Holzbank über ebensolchem Podium ernst und würdig nebeneinander thronend. Der Landgraf in blauem Mantel mit Pelzkragen und -Futter, sowie in rothem Rocke hält feierlich in der Linken das mächtige Schwert wie ein Scepter mit der Spitze aufrecht nach oben links neben sich, die geöffnete Rechte ist wie beschwichtigend seitwärts erhoben. Auf dem Haupte thront ein grosses Pelzbarett, unter dem die blonden Locken in reicher Fülle hervorquellen; ein Bart ist um das Kinn herum leicht angedeutet. Die Augen schielen seitlich nach der neben ihm sitzenden Gattin. Diese erscheint in purpurnem Pelzmantel, grünem Unterkleid und mit einem Gebende auf dem Haupte in der üblichen Tracht der vornehmen Frauen. Auch sie hat die geöffnete Rechte beschwichtigend erhoben, während die Linke im Schosse ruht. Der Blick begegnet sich mit dem des Gatten. Links neben den Köpfen dieser beiden Figuren finden sich in Roth die Beischriften: Lantgrave H(er)ma(n) von Duiringen und: Diu Lantgrevin vo(n) Duiringe(n). Im Gegensatze zu der geräumigen Art, wie das Herrscherpaar auf dem breiten Sitze thront, erscheinen die sieben Sänger im untern Theile des Bildes so dicht gedrängt nebeneinander, dass von der Bank, auf welcher sie sitzen,

keine Spur, sondern nur das gelbe Podium sichtbar wird, auf dem die Füsse ruhen. Trotzdem die unterhalb des grünen Streifens entlang laufende Beischrift kündet: **Hie kriege(n)t mit ſange . H(er) Walth(er) vo(n) d(er) Vogilweide . H(er) Wolfram von Eſchilbach . H(er) Reiman der Alte . der tugenthafte ſchriber . Heinrich vo(n) Oftertinge(n) un(t) Klingeſor von Ungerlant,** so ist doch keine Andeutung eines Sang-Wettstreites vorhanden; die Gesellschaft erscheint vielmehr in eifriger Unterhaltung unter lebhaften Gestikulationen miteinander im Wortstreit begriffen. Da die angeführten Namen nicht bei den betreffenden Figuren beigeschrieben sind, ist eine Bestimmung der einzelnen Persönlichkeiten dadurch ausgeschlossen, höchstens dass der zweite in der Reihe von rechts her durch blaugraues Kopf- und Barthaar als Reinmar der Alte gekennzeichnet sein mag, da alle übrigen jugendlich dargestellt sind. Dass der Siebente der Sangesstreiter: Herr Biterolf in der Beischrift fehlt, beruht wohl nur auf einem Vergessen des Schreibers. Als Hauptperson erscheint der mittelste in der Reihe in rothem Aermelkleid und grünem Untergewande; die Rechte ist genau wie bei der Landgräfin erhoben, die Linke deutet vor dem Schosse mit dem Zeigefinger nach dem Nachbar rechts. Ein blonder Backenbart ist wie beim Landgrafen leicht angedeutet, auf dem lockigen Haar sitzt ein gleiches Barett. Die drei nach dem linken Bildrande zu sich anschliessenden Figuren bilden eine Gruppe. Anscheinend hat der zuäusserst links mit vorgebeugtem Oberkörper und erhobener Rechten lebhaft demonstrirende und zum Landgrafen emporblickende Sänger den Widerspruch der beiden Andern erregt, welche mit abwehrendem Gestus, der eine die rechte, der andere die linke Hand erheben und zweifelnden Blickes seitlich zu ihm hinblicken. Die unbeschäftigte Hand ruht bei den beiden äusseren Figuren dieser Gruppe auf dem entsprechenden Knie, bei der mittleren im Schosse. Letztere ist durch ein mit den vorerwähnten genau übereinstimmendes Barett vor den beiden Gefährten, die baarhäuptig dasitzen, ausgezeichnet, trägt aber dasselbe Aermelkleid in Purpur, wie der Nachbar rechts in Grün, während der zuäusserst links Sitzende in einen blauen Ueberwurf mit kurzen Aermeln gekleidet erscheint, so dass das gelbe Untergewand am Unterarm noch hervortritt. Von den entsprechenden drei Figuren rechts scheint der zunächst der Mitte Sitzende in eindringlicher Weise auf die beiden andern einzureden. Der Oberkörper ist dementsprechend etwas zur Seite gedreht, die Linke lebhaft erhoben, die Rechte in den Schoss gelegt. Aus den Schlitzen des blauen Ueberwurfes heraus kommen gelb bekleidet die Arme zum Vorschein, ein Pelzbarett mit blauem Bunde bedeckt das Haupt. Die lebhafteste Gruppe bilden schliesslich die beiden Sänger zuäusserst rechts. Mit dem Kopfe und Oberkörper einander zugewandt, erscheinen sie in lebhaftem Disput; der erwähnte Alte hält den Kopf schräg empor und demonstrirt eifrig mit erhobener Rechten, während sein Gegner, mit gekreuzten Beinen dasitzend, die Rechte hoch über das Haupt zum Landgrafen emporstreckt und den Blick gleichfalls nach oben richtet. Die Linke hat er mit abwehrendem Gestus halb vor die Brust erhoben. Die Tracht ist bei Beiden die gleiche: der Alte in purpurnem Rock und Pelzbarett mit

rothem Scheitelstück, sein Gegenüber in grünem Rock und einem Pelzbarette mit rothem Bunde. Hals und Handgelenke sind auch diesmal bei allen Figuren mit breiten goldenen Borten umgeben. Die vielen, wie üblich, schwarz bekleideten Füsse heben sich in ihrer zierlichen Formgebung eigenthümlich unruhig von dem gelben Grunde des Podiums ab. Wappen fehlen.

Umrahmung: drei Streifen.

Die Schwierigkeiten, welche die Darstellung des bekanntermassen geschichtlich nicht nachweisbaren Wettkampfes der Minnesänger auf der Burg Hermanns von Thüringen unserem Illustrator bot, sind nur sehr unvollkommen gelöst worden. Wir gewinnen nicht den Eindruck eines Singtourniers, sondern eines ungeordneten Wortgefechtes, bei dem die Entscheidung des abgetrennt thronenden Fürstenpaares durch die unten Sitzenden angerufen wird; von einer darüber hinausgehenden Kennzeichnung des Sängerkrieges, als eines solchen, ist ebensowenig die Rede, wie von einer Charakterisirung der einzelnen Persönlichkeiten. Der Maler wird diesen Mangel selbst in gewissem Grade empfunden, und aus diesem Grunde die Beischriften zugefügt haben, die wir sonst nirgends in der Bilderfolge antreffen. Die Zweitheilung des Bildes erscheint hierbei lediglich als aus dem bekannten Unvermögen des Malers, die Scene perspektivisch zu vertiefen, hervorgegangen.

Unser Bild trägt als Ueberschrift den Namen jener räthselhaften Persönlichkeit, die einestheils mit dem Zauberer im Parsifal-Liede in Verbindung gebracht wird, anderntheils in der Sage des Sängerkrieges auf der Wartburg eine hervorragende Rolle spielt. Hier tritt er freilich erst im zweiten Theile auf, zum Schutze des im Liederkampfe unterlegenen Heinrich von Ofterdingen, sein Wettgesang mit Wolfram von Eschenbach nimmt aber dennoch zwei Drittel der ganzen Dichtung vom Wartburgkriege ein, so dass der Maler sich wohl berechtigt glaubte, nach ihm das ganze Stück zu benennen. Neben Klingsor hätte nur noch der Hauptheld des ersten Theiles: Heinrich von Ofterdingen in Frage kommen können *), zudem da die übrigen Persönlichkeiten an anderen Stellen der Handschrift mit ihren Liedern selbständig aufgeführt werden, mit Ausnahme des sonst unbekannten, eine Nebenrolle spielenden Biterolf. Jedenfalls geht aus der Wahl der Ueberschrift hervor, dass der Name des Dichters des Wartburgkrieges, der im Jahre 1206 stattgefunden haben soll, damals bereits verloren gegangen war. Das Fehlen eines Wappens ist durch die Persönlichkeit des Klingsor an und für sich, ausserdem aber auch durch den Mangel an Raum erklärlich.

*) In der grossen Jenaer Liederhandschrift gilt in der That Heinrich von Ofterdingen als Urheber des ersten Theiles des Wartburgkrieges. Näheres über diesen Dichter und die Litteratur des Wartburgkrieges in dem Artikel von K. Burdach in der Allgem. Deutschen Biographie s. v. Ofterdingen.

73) Fol. 226b. Christian von Luppin, ein Thüring*). LXV. (N I)

Der Thüring'sche Ritter Christian von Luppin, einen Ungläubigen verfolgend, der sich in ein Burgthor flüchtet.

Der Sänger erscheint in der linken Hälfte des Bildes auf einem Grauschimmel von links nach rechts hin über den rothen welligen Boden einhersprengend in voller kriegerischer Rüstung. Eine Kugelhaube mit flatternden rothen Bändern, die zur Verbindung von Kopf- und Halsschutz dienen mochten, deckt das Haupt. Das jugendliche Antlitz schaut frei zwischen Halsberg und Haube heraus. Ein rother Wappenrock umhüllt die Gestalt, eiserne Gamaschen (Beinberge) schützen das Schienbein. Der Sattel ist golden, das Lederzeug bei Ross und Reiter von gelber Farbe, ebenso die eingelegte lange Lanze, welche von der Eisenfaust gehalten, unter dem rechten Arme hindurchgeht. Der goldene Schild, auf dem undeutliche Spuren einer schwarzen Schildfigur (Adler?) zu sehen sind, deckt den ganzen Oberkörper und hat eben den Anprall eines grossen Pfeiles abgehalten, den ein unsichtbarer Feind auf den Helden abgesandt hat. Der einzige sichtbar werdende Gegner, durch den rothen Spitzhut als Heide gekennzeichnet, erscheint in stürmischer Flucht nach rechts hin so nahe am Bildrande, dass von dem gefleckten Blauschimmel, den er reitet, nur die hintere Hälfte sichtbar wird. Nach Art der Orientalen sich im Sattel rückwärts wendend, sendet er eben vom gespannten goldenen Bogen einen langen weissen Pfeil auf seinen Verfolger ab. Die Kleidung besteht aus einem blassrothen Aermel-Gewande und schwarzen Beinlingen, an der Seite hängt an einem weissen Gurt ein mächtiger schwarzer Köcher mit rothem Mittelstreifen und gelben Beschlägen, aus dem zwei Pfeilspitzen hervorschauen. Das Sattel- und Riemenzeug auch hier gelb. Der nach rückwärts gewandte Kopf des Reitersmannes zeigt hässliche, verzerrte Züge; langes schwarzes Haar und ein spitzer Kinnbart von derselben Farbe vervollständigen den fremdartigen Eindruck. Hinter ihm erhebt sich bis zum oberen Bildrande eine thurmartige Baulichkeit, in deren schwarze Thor-Oeffnung oben die Zähne eines gelben Fallgatters hineinragen, während unten ein lila gefärbter Felsblock schräg nach rechts darin ansteigend sichtbar wird. Das Gebäude ist aus marmorartig geaderten und gefleckten Quadern von abwechselnd lila und hellbrauner Farbe errichtet und im obern Theile mit zwei rundbogigen Fenster-Oeffnungen versehen, aus denen je eine männliche Figur mit dem Oberkörper hervorschaut. Darüber das mit rothen Ziegeln gedeckte flache Dreieck des Daches mit einem goldenen Knauf als Abschluss. Die beiden erwähnten Männer, von denen der eine in blassrothem Rocke mit weiss und braun gestreiftem Unterkleide, der andere in ebensolchem Kittel erscheint, sind mit der Vertheidigung des Einganges beschäftigt. Der Aeussere wendet den mit einer eisernen Sturm-

*) Diese Ueberschrift findet sich ebenso wie bei Nr. 62 und 63 des Nachtrages N I nicht über dem Bilde, sondern oberhalb des Textes auf der gegenüberstehenden Seite.

haube bedeckten Kopf zu seinem Nachbar und weist mit der Linken auf den anstürmenden Ritter, indem er in der halb erhobenen Rechten einen schön abgerundeten gelben Stein zum Wurfe bereit hält. In ähnlicher Weise hat der zweite Vertheidiger einen Stein mit beiden Händen ergriffen, in der Absicht, ihn dem Feinde beim Eindringen auf den Kopf zu werfen. Auch sein Blick ist mit listigem Ausdrucke seitlich auf den Gefährten gerichtet, die blonden Locken deckt ein eisernes Becken. In dem leeren Raume links oben neben dem Thurme oberhalb des Ritters erscheinen Schild (grünes Feld mit rothem und schwarzem Balken) und Helm des Thüringers (trapezförmig geschweiftes Schirmbrett mit der Schildfigur und einem Büschel Pfauenfedern am obern Rande angebracht).

Umrahmung: grüner Streifen (abgeblasst) mit goldnen Eck-Quadraten, roth eingefasst und mit Rosetten belegt.

Mit unserm Bilde beginnt abermals, auf einem Senio vereinigt, eine Reihe von Nachträgen von demselben Schreiber geschrieben und demselben Maler (N I) gemalt. Es handelt sich hierbei um vier fränkische Dichter, deren gemeinsame Heimat das Thüringerland bildet. Der Name des von der Rothenburg in der Goldenen Aue stammenden Ministerialen Christian von Luppin, der den Reigen eröffnet, lässt sich urkundlich von 1292 bis 1312 nachweisen*), über seine Lebensschicksale ist aber sonst nichts bekannt. Auch diesmal fehlt in den Liedern des Ritters jeder Anhalt zur Erklärung des vorbeschriebenen Bildes. Möglich, dass ein bestimmtes Ereigniss aus Kämpfen des Ritters gegen die Türken oder die heidnischen Völker in den Ostmarken vorliegt, ebenso möglich aber, dass der Maler, wie so oft, aus Mangel an einem bestimmten Vorwurf eine beliebige Kampfscene dargestellt hat, wie sie schliesslich auf alle rittermässigen Sänger passte. Im Widerspruche mit obiger Annahme von der Abstammung unseres Sängers steht freilich das auf unserem Bilde dargestellte Wappen, das mit dem beglaubigten Wappen des thüringischen Geschlechtes nicht übereinstimmt und auch sonst nicht nachweisbar ist**), so auch weder im Grünenberg, noch in der Züricher Wappenrolle oder dem Siebmacher***). Merkwürdig, dass der Kampfschild eine andere Wappenfigur enthalten hat (s. oben), als der Wappenschild.

Unsere Darstellung zeichnet sich, wie alle Nachträge von N I, durch eine gewisse Natürlichkeit und Frische der Beobachtung aus. Es handelt sich diesmal nicht um wildes Kampfgetümmel, wie auf dem Bilde des Grafen Albrecht von Haigerloch (Nr. 18), sondern um einen einfachen Vorgang, der mit den Mitteln, die dem Künstler zu Gebote standen, klar und deutlich zur Darstellung gebracht worden ist. Das Ungestüm des Verfolgers,

---

*) S. A. Nebe, drei thüringische Minnesänger, i. d. Zeitschrift des Harz-Vereins für Geschichte und Alterthumskunde 1886 S. 172 ff. Weitere Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 15.

**) Das an der Urkunde v. J. 1293 befindliche Siegel der beiden Brüder Friedrich und Christian zeigt drei Schräglinksbalken; s. F. Grimme, der Minnesänger Kristan von Lupin Dissert. von Münster 1885 S. 14 Anmerkg. 2.

***) Das Meiningensche Geschlecht der Luppin hat einen Wolf im Wappen; s. Siebmacher V, 268.

wie die Furcht und Wildheit des Fliehenden sind gleich wahr geschildert; an der Kampfeslust des Ritters nimmt das Ross vollen Antheil. Trefflich gelungen ist ferner die Charakterisirung des heidnischen Bogenschützen. Schnitt des Gesichtes, Haar- und Barttracht stimmen so gut zusammen, wie wenn der Maler diese wilden Gesellen nicht nur in der Phantasie erblickt hätte. Auch die Art und Weise, wie die Gestalt auf dem Pferde hockt und mit gewendetem Oberkörper den Pfeil nach rückwärts entsendet, ist gut beobachtet. Dabei ist dem Zeichner freilich der Fehler begegnet, dass er den Unterkörper sich nach rechts, d. h. nach dem Beschauer zu, den Oberkörper nach links, d. h. nach hinten, den Kopf aber wieder nach vorn herum drehen lässt. Wäre der hinten herum langende rechte Arm vorn herum geführt, so würde alles seine Richtigkeit haben, da der Rücken ebenso gut als Brust aufgefasst werden könnte; in diesem Falle würden aber die Arme vertauscht erscheinen, d. h. der Bogen würde in der rechten Hand ruhen. Trotzdem ist der naheliegende Gedanke, als ob, wie bei den Grundstockbildern, ein gutes Vorbild unverstanden kopirt sei, zurückzuweisen, da dies bei keinem der übrigen Nachtragsbilder der Fall ist und die Darstellung durchaus den Charakter frischer Erfindung an sich trägt. Der Mangel an Technik verräth sich auch in dem Umstande, dass es nicht deutlich wird, ob der Reiter, wie es durch die Situation geboten scheint, in das Thor hinein sich zu retten sucht, oder daran vorbei den lila Hügel hinauf sprengt. Das Bereithalten der Steine seitens der Vertheidiger und das Oeffnen des Fallgatters haben nur Sinn für den ersten Fall, der Zeichner hat aber die Biegung des Pferdes nach hinten nicht recht herausbekommen, so dass es in der That scheint, als ob es am Thore vorbeisprenge. Der lila Hügel, der wohl einen steilen, innerhalb des Thores ansteigenden Felsenweg bezeichnen soll, trägt auch nicht gerade zur Verdeutlichung des Vorganges bei. Die Rosse sind in den Umrisslinien, wie gewöhnlich, recht schematisch und steif gezeichnet. Das Fehlen der Kuvertüren entspricht dem kriegerischen Charakter des Vorganges. Die sonderbare Aderung der Quadern ist oben wiederholt (Nr. 18, 21 und 63) bereits als eine der Eigenthümlichkeiten des Zeichners N I hervorgehoben worden.

74) Fol. 228ª. Herr Heinrich Hetzbold von Weissensee. LXV. (N I)

Herr Heinrich Hetzbold von Weissensee auf der Eberjagd.

Auf grünem, nach rechts zu ansteigendem Plane, aus dem sich neben dem Bildrande ein schlanker Baum erhebt, sehen wir links in Seitenansicht hoch zu Ross den ritterlichen Sänger. Eben hat er den getigerten Blauschimmel parirt, so dass die Zügelfaust bis vor die Brust herangezogen erscheint; mit vorgebeugtem Körper stösst er das breite Schwert dem ihm zugewendeten Eber schräg von oben in den Rücken. Das von den Hunden gehetzte Thier hat sich seinem Verfolger gestellt und erscheint im Begriff, seine Hauer dem Rosse seitlich von unten in den Leib zu bohren. Bei diesem Vorhaben wird es durch die lang herabwallende blaue Kuvertüre behindert, die der Jäger, um beim

Ritte durch den Tann weniger behindert zu sein, vorn über dem Sattelknopfe zusammengefaltet vor sich liegen hat. Indem der Kopf des Wildes sich hierin einwühlt, gewinnt der Jäger Zeit, den tödtlichen Streich zu führen und zugleich das gefährdete rechte Bein hinter der Kuvertüre so hoch wie möglich am Pferdeleib empor zu ziehen. Die Tracht besteht in einem Pirschgewande aus einem eigenthümlichen Stoffe, der mi-parti in breiten Streifen abwechselnd zinnoberroth und lila gefärbt ist, in grüner Gogel, ebensolchen Beinkleidern und einem gelben Spitzhute mit umgelegter Pelzkrämpe und flatternden gelben Sturmbändern. Das Antlitz, von lichten Locken umrahmt, zeigt jugendliche, fast weibliche Züge und verräth in keiner Miene den Ernst der Lage. Das Lederzeug ist abermals verschieden gefärbt: der breite Schwertriemen weiss, Vorder- und Hinterzeug des Pferdes gelb, der Steigriemen dagegen roth, ebenso Bügel und Sporn. Der Sitz des Sattels erscheint vergoldet, der niedrige hintere Sattelbogen schwarz mit gelben Randstreifen. Der Eber, ungefähr in der Mitte des Bildes, hat die Vorderläufe schräg nach vorn gestemmt und den Kopf mit den beiden mächtigen weissen Hauern etwas gesenkt vorgestreckt bis an die erwähnte Kuvertüre. Der auf dem Rücken des Thieres entlang laufende Borstenkamm, der lange Ringelschwanz, sowie die in gewissen Abständen ringförmig den Leib umziehenden Reihen von dunkeln Borsten genügen freilich nicht zur Charakterisirung des Thieres, dessen Farbe ausserdem viel zu licht gehalten ist. Augenscheinlich hat der Maler versäumt oder nie Gelegenheit gehabt, die Formen der Wildsau nach der Natur zu studiren. Um so naturwahrer ist die Jagdmeute gezeichnet, welche das Thier gestellt hat, besonders der kleine, links im Vordergrunde vor dem Eber am Boden liegende gelbe Wachtelhund, welcher eine mächtige Wunde auf dem Rücken hat und im Begriff erscheint, zu verenden. Auf der andern Seite ist ein weisser schwarzgefleckter Windhund von hinten angesprungen und verbeisst sich im Borstenkamme, während eine rothe Bracke von unten her die Zähne in den Bauch des Ebers schlägt. Gleichzeitig mit dem Reitersmanne hat aber auch noch einer seiner Begleiter in lila Rock mit rother Gugel von hinten her dem Thiere sein grosses Jagdmesser mit aller Gemüthsruhe in den Rücken gebohrt, so dass das Blut aufspritzt; das Auge ist dabei mit schlauem Ausdruck auf den Herrn gerichtet. Eigenthümlicherweise ist der Schädel tonsurartig kahl dargestellt, während rings dichtes Gelock herniederwallt. Ein zweiter Gefährte ist aus Furcht auf den oben erwähnten Baum geklettert, dessen gelben Stamm er mit den Oberschenkeln umklammert, während die Hände um einen der beiden schwanken Aeste geschlungen sind, in welche sich der Stamm theilt. Der gelbe Jagdspiess mit schwarzer Spitze, der merkwürdigerweise beim Klettern nicht verloren gegangen ist, ruht oben frei zwischen den Armen auf der rechten Schulter und wird am untern Ende von den Beinen mit festgeklemmt. Ein gelbes Hifthorn hängt an rothem Riemen seitlich herab; der schwarze Jagdhut mit rother Krämpe und rothem Stern an der Seite ist hintenüber gefallen, wird aber von einem rothen Bande um den Hals herum gehalten. Die Kleidung besteht aus einem Rock in mi-parti lila und gelb

getheilt und in schwarzen Beinlingen. Die Farbe des lockigen Haares ist die bekannte lichtblonde, welche nicht nur bei den beiden übrigen Personen dieses Bildes wiederkehrt, sondern überhaupt die einzige ist, welche der Maler N I anwendet. Der Ast, an dem sich der tapfere Jägersmann festhält, biegt sich unter dieser Last mit seinem büschelartig zusammengelegten Blätterschmucke weit nach links in's Bild herein, der andere Ast, in gleicher Weise von einem Blätterwulst umgeben, steigt mit geringer Neigung nach der andern Seite dem Bildrande zunächst empor. Die Form der Blätter ist die des Eichbaums, der geschmeidige Stamm lässt eher auf eine Birke schliessen. Links oberhalb des Ritters das Wappen. Der silberne Schild zeigt drei blaue mit 2, 3, 3 goldenen Rosen belegte Schrägbalken (nicht, wie von der Hagen angiebt: zwei schwarze silberne Schrägstreifen in blauem Felde und goldene Sternchen in diesem). Die Helmzier, in der Form eines fächerförmigen Schirmbrettes, ist in derselben Weise tingirt und figurirt wie der Schild. Vom silbernen Helme wallt eine rothe Helmdecke herab.

Umrahmung: zinnoberrother, schwarz umrahmter Streifen, worauf goldene Glockenblumen mit grünen Kelchen an gelben Stielen in gleichmässigem Abstande liegen; die Ecken, wie üblich, golden.

Nach den neuesten Untersuchungen ist unser Sänger wahrscheinlich mit einem der beiden in Weissensee ansässigen Hetzbolde identisch, die in einer Urkunde des Jahres 1312 vorkommen und zwar mit dem Jüngern, der auch 1319 und 1324 urkundlich bezeugt ist*). Das an einer Urkunde des Jahres 1345 hängende Siegel der Hetzbolde zeigt nach Rein (Thuringia sacra II, 208) zwei Schrägbalken mit drei und zwei Röschen, stimmt also im Allgemeinen mit unserm Wappen überein, das sonst nicht nachweisbar zu sein scheint. Auf die Verwandschaft mit dem Wappen der Hessischen und Voigtländischen Döring (Siebmacher I, 136 und V, 87) hat von der Hagen bereits hingewiesen. Die Wahl des Gegenstandes unseres Bildes ist wahrscheinlich lediglich auf den Namen des Dichters zurückzuführen; in den Liedern ist wenigstens kein Anhalt zu finden. Die Vorzüge und Schwächen unseres Malers treten auch hier wieder recht hervor. Eine gewisse Frische der Erfindung und der Auffassung, gute und klare Vertheilung des Stoffes, liebevolle Beobachtung der Natur und genrehafte Vortragsweise auf der einen Seite, auf der andern: Steifigkeit und Ungelenkigkeit der Bewegungen (mit Ausnahme der vortrefflich gelungenen Figur des Kletterers), Theilnahmlosigkeit in den Mienen, Unkenntniss der Formen (besonders des Ebers) und Schematismus in der Behandlung des Landschaftlichen. Dabei sieht man, wie in der Regel, so auch hier, zunächst nur die Fehler und dringt desshalb erst später zur Erkenntniss der Vorzüge durch. Auffällig gut sind wiederum die Hunde ausgefallen.

---

*) S. A. Nebe, Drei Thüringische Minnesänger a. a. O. S. 214 ff. und dagegen F. Grimme a. a. O. S. 16 Anmkg. 1.

75) Fol. 229b. Der Thüring LXVI. (N I)

Der Thüring als Vertheidiger seiner belagerten Burg.

Auf wellenförmig abgerundeten Felsen, die nicht ganz bis zur Mitte des Bildes emporreichen, sehen wir eine Burg dargestellt, deren Mauern und Thürme fast die ganze obere Bildfläche einnehmen. Zu dem Thore, welches sich in dem thurmartig abgerundeten rechtsseitigen Theile der Mauer befindet, führt ein schmaler Pfad schräg empor; die Felsen links von diesem sind gelb, der Felsblock rechts ist röthlich getuscht. Unten zum Theil auf, zum Theil nahe über dem Bildrande erblicken wir die Belagerer, vier an der Zahl, sämmtlich in Seitenansicht von links nach rechts vorschreitend, in ziemlich gleichen Abständen von einander und in so kleinem Maasstabe gezeichnet, dass sie mit den Köpfen noch nicht den obern Rand der Felsen erreichen, vor denen sie stehen. Ein Fünfter, der Fahnenträger, erscheint in der Mitte des Bildes, von einem Stein an den Kopf getroffen, nach links hin vornüber zu Boden gestürzt; an der linken Achsel hängt der mit gelbem Bracken-(Wolfs-?)Kopfe belegte rothe Schild. Die linke Hand hält noch den schwarzen Schaft der Fahne umklammert, die Rechte langt vornüber nach dem Fahnentuche, welches steif aufrecht stehend gezeichnet ist und in weissem Felde zwei kleine rothe Sterne oberhalb zweier rother Sparren aufweist. Während der Körper, wie erwähnt, vornübergestürzt auf Knieen und Händen aufliegt, ist der mit einer Beckenhaube bedeckte Kopf vollständig nach hinten herum gedreht dargestellt, wie wenn der Getroffene im Momente des Sturzes sich nach dem Urheber des Wurfes umgesehen hätte. Der Stein, der ihn zu Boden gestreckt, liegt noch auf der Stirn, die reichlich mit Blut bespritzt erscheint. Die Kleidung besteht nur aus einem weissen Wammse mit schmalen braunen Streifen und aus schwarzen Beinlingen, während die vier Genossen über einem ebensolchen Wammse einen Maschenpanzer tragen, der bis an die Kniee reicht. Die beiden dem linken Bildrande zunächst Stehenden sind ausserdem durch eine an der Beckenhaube befestigte Halsbrünne geschützt und übereinstimmend mit gespannter Armbrust dargestellt im Begriff, den weissen Pfeil nach oben zu entsenden. Der Schaft der Armbrust ist gelb, der Bügel roth, die Sehne weiss getuscht. Von den beiden übrigen Belagerern scheint der der Mitte zunächst Stehende, dessen Haupt nur mit einem Eisenhute geschützt ist, mit emporgehaltenem Schilde und einer brennenden Fackel sich dem Thore zu nahen, um es in Brand zu stecken, während sein Nebenmann unbekümmert durch einen im Kreuze steckenden Pfeil mit beiden Armen eine silberne Axt am schwarzen Stiele schwingt. Der Zeichner lässt es unklar, ob dieser seine Schläge gegen das Thor richtet — das erhobene Haupt würde hierauf schliessen lassen — oder gegen den Felsen, um die bei Belagerungen übliche Unterhöhlung der Mauern herbeizuführen. Der Schild des Fackel-Schwingers zeigt 2 : 1 rothe Kleeblätter in weissem Felde. Den fünf Angreifern, die in Vorstehendem geschildert sind, entsprechen fünf Vertheidiger, von denen vier in demselben Maasstabe gezeichnet sind wie die Belagerer, der fünfte jedoch, unser Minnesänger, in wesentlich grössern Abmessungen erscheint. Sein Standort

ist am rechtsseitigen Ende der aus lila Quadern gefügten Mauer, welche dort, wie erwähnt, in thurmartiger Rundung endet und das blaue, mit vier Eisenbändern beschlagene, rundbogige Thor enthält. Nur die Beine verschwinden hinter der Brüstung, die übrige Gestalt ragt frei in Vorderansicht, das ganze Bild dominirend, darüber empor. Ueber dem silbernen Panzer erscheint ein rother Waffenrock, in der erhobenen Rechten eine mit der silbernen Spitze nach unten auf den Fackelträger gerichtete gelbgeschäftete grosse Lanze, vor der Brust ein blauer Schild mit goldenem Karpfen darin, auf dem Haupt ein silberner Topfhelm mit zwei halbkreisförmig einander gegenübergestellten und aussen mit Hahnenfedern besteckten goldenen Karpfen als Zimier. Das Schwert in schwarzer Scheide mit darumgelegtem weissem Gurte wird von der unter dem Schilde hervorkommenden Linken vor dem Leibe schräg über die Mauer weg nach unten gehalten. Die Leblosigkeit dieser Figur steht in auffälligem Gegensatze zu der Lebendigkeit, mit der die übrigen Vertheidiger am Werke sind. Sogar ein Weib in weissem Kleide und Gebende sehen wir unter ihnen und zwar zunächst dem Ritter, etwa in der Mitte der Mauer, sich hinter dem Windberge des Zinnenkranzes seitlich mit dem Oberkörper halb hervorwagend und im Begriff, einen gelben Stein, den sie in Kopfhöhe mit der Rechten empor hält, auf die Belagerer hinabzuschleudern. Links daneben in der nächsten Scharte erscheint ein Krieger mit vorgehaltenem Schilde, über dem die Rechte, gleichfalls mit einem Steine bewehrt, zum Vorschein kommt. Der Schild zeigt in weissem Felde zwei rothe Schräglinks-Leisten mit einer rothen Lilie darüber, das Haupt des Kriegers deckt ein silberner Eisenhut mit Halsschutz daran. Um die angestrengte Thätigkeit der Vertheidiger recht zu veranschaulichen, hat der Maler noch vier weitere Wurfsteine, vor der Mauer und den Felsen in der Luft schwebend, oberhalb der Köpfe der Angreifer dargestellt. Ueber der Mauer erheben sich in der linken Hälfte des Bildes noch zwei thurmartige Bauwerke: das kleinere, aber höhere links am Bildrande, aus weiss getüpfelten gelben und braunen Quadern gefügt und mit einem Zeltdach aus rothen Ziegeln bedeckt, das grössere dicht daneben aus ebenso getüpfelten und gestreiften rosa Quadern errichtet und mit ebensolchem Zeltdach aus blauen Ziegeln versehen. Grosse goldene Knöpfe bilden den Abschluss der Dächer. Auch hier sehen wir die Vertheidiger der Burg am Werke. Aus der Zinnenöffnung des linksseitigen Thurmes schaut ein Armbrustschütze hervor, der seinen Pfeil auf den Angreifer mit der Hacke unten rechts gerichtet hält und wohl auch als Urheber des ersten Schusses zu betrachten ist, der, wie wir gesehen haben, den Betreffenden hinten am Rücken getroffen hat. Aus der breiten Oeffnung des andern Thurmes beugt sich ebenfalls eine Gestalt nach unten weit heraus, im Begriffe, einen mit beiden Händen gefassten gelben Stein herabfallen zu lassen. Beide Krieger sind baarhäuptig und ohne Rüstung, nur mit dem braun gestreiften weissen Rock bezeichnet, den auch die Gegner tragen und der fast auf allen Bildern von N I wiederkehrt. Zum Schutze des letzterwähnten Steinwerfers erscheint vor der Oeffnung ein gelbes Schirmbrett schräg angebracht, gegen welches gerade ein weisser Pfeil anprallt.

Umrahmung: gelblicher Streifen, roth umrändert, mit goldenen Eckstücken und mit goldenen Eicheln zwischen je zwei grünen Eichenblättern an rothen Stielen belegt.

Person und Geschlecht unseres Dichters sind bisher nicht ermittelt worden; nicht einmal sicher ist, ob „Düring“ den Geschlechtsnamen oder nur die Herkunft bezeichnet*). Auch das Wappen unserer Handschrift hat bisher auf keine Spur geführt**); am meisten Aehnlichkeit hat noch das Wappen des Grafen von Barren oder Barten (Grünenberg LXIX^b, Siebmacher III, 16), nur dass dort die Hahnenfedern an der Zimier fehlen, ebenso wie auf der ähnlichen Zimier des Toggenburgers (s. oben S. 119). Auch die Deutung der kleinen Wappenschilde auf unserem Blatte ist noch nicht gelungen und wird wohl auch kaum gelingen, da es sich, wie um eine frei erfundene Begebenheit, also wohl auch um frei erfundene Zuthaten handeln wird. Ein Bezug zwischen Inhalt des Gedichtes und Bildes ist nämlich abermals nicht vorhanden. Der Maler hat auch hier wieder ein allgemein gültiges Thema angeschlagen; auf die Feldschlacht und Sauhatz folgt eine Belagerung, zweifellos der schwierigste Vorwurf von den dreien, da das bauliche Beiwerk die Darstellung wesentlich erschweren musste. Und in der That sehen wir denn auch den Künstler den meisten sich aus dem gewählten Stoff ergebenden Problemen rath- und hilflos gegenüberstehen. In der Anlage ist das ganze wiederum frisch empfunden und gut durchdacht, die Mittel der Darstellung erweisen sich aber kaum anderswo so unzureichend, als hier. An ein gewisses Missverhältniss zwischen Menschen und Baulichkeiten, an die unnatürliche Buntheit der Mauern und Thürme, an die perspektivischen Verstösse, an die unbeholfene Wiedergabe des Terrains und ähnliche Mängel sind wir während der Betrachtung der vorhergehenden langen Bilderreihe allmählig gewöhnt worden, hier erscheinen diese Dinge aber in einer Weise auf die Spitze getrieben, dass der Gesammteindruck fast ein komischer wird. Besonders stört auch die übertriebene Hervorhebung der Hauptfigur, deren Schild fast dieselbe Fläche einnimmt, wie das Burgthor; unglücklich wirkt ferner die Einförmigkeit in der parallelen Anordnung der vier Angreifer unten im Bilde, wogegen die vier Vertheidiger viel lebenswahrer und natürlicher ausgefallen sind, zumal der aus der Lucke sich herausbeugende Steinwerfer, der freilich mit seinem Wurfe in Wirklichkeit nicht die Feinde, sondern die auf der Mauer stehenden Freunde schädigen würde. Für das mittelalterliche Befestigungswesen ist aus unserm Bilde kaum etwas zu lernen. Die Anordnung und Lage des Thores, die Vertheilung der Zinnen, die Stellung der Baulichkeiten, die Anbringungsweise des Schirmbrettes, das Fehlen charakteristischer Eigenthümlichkeiten, wie: Schiesslöcher, Erker u. dergl., alles dies lässt einen in derlei Dingen wenig bewanderten Künstler erkennen.

*) Grimme, Diss., s. oben, S. 16 Anm. 2.

**) Da der Fisch ein beliebtes Wappenthier war, so finden sich zahlreiche ähnliche Wappen, aber nirgends ein völlig übereinstimmendes. S. z. B. Züricher Wappenrolle: 30, 123, 218, 423, Grüneberg: L, LXIII, CXI^b, CXIX, CXXVII^b, CXXVIII, CLXVI, CLXXXVI, CXCVI^b etc.

76) Fol. 231ᵃ. Winli. LXVI. (N I)

Der Sänger Winli vor dem Ausritte zwischen zwei Damen unter einem Zelte sitzend.

Auf einer hohen Bühne, deren blau gefärbte Vorderseite durch drei fensterartige Doppelschlitze in lila Umrahmung und durch schwarze Dreipässe in den Zwickeln verziert erscheint, sehen wir in der linken Hälfte des Bildes den Sänger zwischen zwei Damen, dem Beschauer zugewendet, unter einem Zelte sitzen. Da der Maler versäumt hat, eine Trennungslinie zwischen Fussboden und Sitz anzugeben und beide mit einem und demselben Fussboden-Muster (gelbe Quadrate mit weissbetupfelter grauer Umrahmung) versehen hat, so scheint es, als ob der Fussboden sich nach hinten hin fortsetze, und die Figuren frei in der Luft sässen. Die Dame links, offenbar die bevorzugte, in blauem Ober- und lila Unterkleide, trägt auf dem Haupte eine jener grossen, die Haare völlig verdeckenden Puff-Hauben oder -Hüte, wie wir solche auf Bildern des ersten Nachtrages bereits mehrmals (vgl. Nr. 5, 18 und 20) angetroffen haben. Auch diesmal ist der rothe Stoff mit gelbem Netz überzogen, und ausserdem ein grüner Kranz mit weissen Blüthen herumgelegt. Mit der Rechten hält sie den Schild des ganz in Eisen gehüllten Ritters auf dem Boden aufgestellt vor sich, während sie ihm mit der Linken zum Abschied einen grossen goldenen Ring überreicht. Der Sänger erwidert ihren Blick, indem er das Haupt zur Seite neigt und zugleich die Linke betheuernd auf die Brust legt. Die Rechte ruht im Schosse, der Ellbogen ist eigenthümlich, wie abwehrend, gehoben. Ein zierlicher rother Stirnreif mit gelben Tupfen umschliesst die wallenden Locken. Vorn auf dem grünen Wappenrocke dicht über dem Schosse erscheint das Wappen des Ritters angebracht, ebenso wie auf dem erwähnten Schilde, in weissem (auf dem Kampfschilde: silbernem) Felde 2 : 1 schwarze Sterne unterhalb eines rothen Tournierkragens aufweisend*). Die andere, an der linken Seite des Sängers sitzende Dame in rothem Gewande hat den blondlockigen Kopf und den Blick seitlich schräg nach links erhoben, während sie mit ausgestreckten Armen den goldnen Tournierhelm (Zimier: weisser Kremphut über rother Decke mit 1 : 2 schwarzen Sternen belegt und einem schwarzen Sterne obenauf besteckt) nach der andern Seite in Schulterhöhe emporhält, offenbar in der Absicht, den säumigen verliebten Helden dadurch zum Aufbruch zu mahnen. Sehen wir doch auch das Streitross rechts unten im Bilde bereits unruhig mit dem Hufe den gelben Boden schlagend, während der davorstehende Knappe es zu beruhigen sucht. Zu dem Zwecke erscheint dieser, als Nebenperson, wie gewöhnlich, kleiner gezeichnet, von vornher an den vom rechtsseitigen Rande aus nur zur Hälfte in das Bild hineinragenden Blauschimmel herangetreten, und indem er mit der Rechten den Kopf kräftig am rothen Zügel zurückreisst, klopft er mit der Linken begütigend auf die Stirn des Pferdes. Die Kleidung des Knappen besteht aus einem lila

*) Ueber dieses Beizeichen s. die Abhandlung von L. v. Ledebur im Archiv für deutsche Adelsgeschichte I, 1 ff.

und orange gestreiften Rock und schwarzem Beinkleide. Der Kopf ist unbedeckt. Die in Uebereinstimmung mit dem Wappenrocke grün gefärbte, roth gefutterte und mit weissen Tupfen verzierte Kuvertüre enthält gleichfalls den Wappenschild des Ritters und zwar am vordern Theile zweimal übereinander angebracht. Der weisse Tourniersattel ist vorn, wie beim Herzoge von Breslau (Nr. 5), mit rother Polsterung versehen; Riemzeug und Bügel sind roth. Der Vorgang spielt sich unter einem weissen Zeltdache ab, das in der Mitte durch einen nur wenig sichtbaren grünen Mast gestützt wird. Ein rother Streifen mit weissem Fries-Muster bildet den untern Abschluss, ein goldener Knopf unmittelbar unter dem Bildrande, gegen den die breiten blauen Falten des Zeltes auslaufen, krönt das Ganze. Die zweitheilige Vorderwand des weissen Zeltes ist an beiden Seiten und in der Mitte hoch genommen und unterhalb der erwähnten Borte mit Bändern befestigt, während die Enden links und rechts faltenreich herunterwallen; an Stelle der Rückwand kommt das leere Pergament zum Vorschein.

Umrahmung: lichtgrüner Streifen roth umrändert, mit goldnen Lindenblättern an kurzen weissen Stielen in gleichem Abstande belegt; die Ecken golden.

Weder Person noch Geschlecht unseres Sängers sind bisher festgestellt worden. Das Wappen ist zwar mit veränderten Tinkturen wiederholt anderweitig nachzuweisen, ohne aber, wie von der Hagen (IV, 320) bereits festgestellt hat, einen festen Anhalt zu liefern. Nach allgemeiner Annahme haben wir es mit einem Schweizer Dichter aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts zu thun, der nach dem Namen zu schliessen, nicht ritterlichen Geschlechtes war*). Bartsch**) sieht in unserm Bilde eine Anlehnung an das Tagelied (Nr. 8), in welchem die Frau von dem Geliebten rühmt, dass er mit Schwert und Speer unter Helm und Schild sie erfochten habe. Ein anderer Bezug, z. B. auf das Scheidelied (Nr. 3), dürfte aber ebenso nah oder vielmehr ebenso fern liegen, und die Annahme die wahrscheinlichere sein, dass der Stoff unseres Bildes abermals frei gewählt worden ist, d. h. ohne Zusammenhang mit den Dichtungen des Winli.

Vorzüge und Mängel der Darstellung stehen sich auch diesmal mannigfaltig gegenüber. Zu Ersteren sind vor Allem zu rechnen die Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit des Ganzen, daneben manche fein beobachtete Einzelheiten, wie z. B. das Beruhigen des ungeduldigen Rosses durch den Knappen, zu Letzteren Nachlässigkeiten, wie das oben bereits gerügte Weglassen der Trennungslinien zwischen Boden und Sitz, Geschmacklosigkeiten, wie die architektonische Verzierung der Vorderseite des Podiums, und Flüchtigkeiten, wie sie in der Zeichnung der Pferdeformen hevortreten. Alles in Allem dennoch eines der erfreulichsten Bilder der Folge und eines der besten des Malers N I. Die Reihe der Nachträge an dieser Stelle der Handschrift endet hiermit, um erst mit dem Meister Heinrich Teschler auf Fol. 281^{b} wieder zu beginnen.

---

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 15.

**) Schweizer Minnesänger XCIX.

77) Fol. 237ᵃ. Herr Ulrich von Lichtenstein. LXVI. (G)

Herr Ulrich von Lichtenstein tourniermässig gerüstet durch die Wellen sprengend.

Im Gegensatze zu den letztbeschriebenen figurenreichen Bildern erblicken wir diesmal wiederum nur eine Person, und zwar tourniermässig gerüstet von rechts nach links über grüne Wogen einhergaloppirend. Die Erscheinung des Ritters bietet nichts Aussergewöhnliches. Die Zügelfaust ruht dicht über dem vordern Sattelbogen, die Rechte hält den schwarzen Speer mit gelbem Handteller schräg eingelegt fest am Körper, so dass das schwarze Krönchen fast die linksseitige obere Ecke des Bildes berührt*). Der wie gewöhnlich an der linken Achsel hängende Schild ist roth und gold getheilt mit zwei blauen Sparren im goldnen Theile, und kehrt ebenso auf dem Wappenrock und der Kuvertüre mehrmals wieder. Das Zimier des goldnen Topfhelmes besteht aus einem Kniebilde der Frau Minne, welche in der Rechten einen rothen Pfeil, in der Linken eine gelbe Fackel mit lodernder Flamme hält, das Haupt mit einer goldnen Krone geziert trägt und in ein rothes Gewand gekleidet ist, dessen Enden wie bei einer Helmdecke getheilt nach hinten flattern. Wappenrock und Kuvertüre bestehen aus grünem Stoffe, der mit einem Muster von drei weissen Tupfen belebt und, wie gewöhnlich, mit Pelz gefuttert ist. Ausser mit den erwähnten Schilden ist die Kuvertüre noch mit gelben Schellen vorn am Kopf auf den Spitzen der Ohrbeutel, sowie über den Rist und Rücken herüber verziert. Die Sattelbögen sind vergoldet, Sattelpolster und Steigriemen nebst Bügel gelb, das Kopfzeug dagegen aus schwarzem Leder mit weissen Knöpfen. Wie auf dem Bilde Friedrichs von Hausen (Nr. 41) erscheint die durch breite, parallel laufende grüne Wellenstriche dargestellte Meeresfluth von zwei kämpfenden Unholden und Fischen belebt. Das eine Unthier führt den Bogen, das Andere ist mit Schwert und Schild bewehrt. Während aber auf dem frühern Bilde die Leiber der beiden Kämpfer einander zugekehrt gezeichnet waren, erscheinen sie hier merkwürdigerweise einander abgewendet, so dass die schwanzartigen Enden sich fast berühren, und die Oberkörper gewaltsam gegen einander herumgedreht sind. Die Darstellung beschränkt sich hierbei auch diesmal auf schwarze Umrisslinien.

Umrahmung: Rautenmuster.

Ulrich von Lichtenstein zählt sowohl hinsichtlich seiner Persönlichkeit als hinsichtlich seiner Dichtungen zu den best gekannten unter den deutschen Minnesängern. Den neuesten Untersuchungen zufolge**) gehört er einer bei Judenburg in Obersteiermark ansässigen Murauer Linie des Lichtensteiner Geschlechtes an. Sein Geburtsjahr ist unbekannt (um 1200), als Todesjahr ist 1275 oder 1276 anzunehmen. In seinem Leben wie

*) R. Bechstein (U. v. L's Frauendienst, Leipzig 1888 I, pag. XXIII) hält den Speer irrthümlicherweise für ein Schwert. Ebenso von der Hagen IV, 394.

**) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 15.

in seinen Dichtungen erscheint er so recht als Vertreter des verliebten abenteuerlichen Ritterthums jener Tage. Besonders sein i. J. 1255 verfasstes Hauptwerk: der Frauendienst ist, abgesehen von der dichterischen Bedeutung an sich, nicht nur für die Kenntniss der eigenthümlichen Persönlichkeit des Dichters, seiner Schicksale und Abenteuer, sondern auch als Spiegelbild der Sitten und Anschauungsweise jener Zeiten von unvergleichlichem Werthe. Diese langathmige Dichtung, aus der nur einzelne lyrische Stücke in unsere Manesse-Handschrift übergegangen sind, hat denn auch offenbar den Stoff zu unserm Bilde geliefert. Am 25. April 1227 begann Ulrich zu Ehren seiner Dame, als Frau Minne oder Venus verkleidet, von Mestre im Venetianischen aus seine erste grosse Tournierfahrt, die ihn durch Kärnthen und Obersteiermark nach Niederösterreich führte und am Pfingstmontag (30. Mai) in einem grossen Gesteche zu Klosterneuburg beendet wurde. Unserm Maler muss die Beschreibung dieser ruhm- und abenteuerreichen Fahrt aus dem Frauendienste bekannt gewesen sein, denn wenn er den Ritter auch nicht so darstellt, wie dieser sich selbst beschreibt: in weisssammtner Weibergewandung über dem Panzer, mit langen, von Perlenschnüren umwundenen Haarzöpfen, sowie mit seidenen Frauenhandschuhen geziert, so ist doch allein schon durch das oben beschriebene Zimier ein unverkennbarer Hinweis auf die berühmte Minnefahrt gegeben*). Auch das Reiten durch die Meerfluth erklärt sich durch eine Stelle des „Briefes“, d. i. der Herausforderung, die Ulrich an die Ritter „ze Langparten und ze Friûl und ze Kernden“ etc. sandte und worin es heisst**), dass die Königin Venus sich an dem bestimmten Tage zu Mestre (Ueberfahrtstelle nach Venedig) sich aus dem Meere erheben werde, um die Fahrt zu beginnen. Unser Wappen stimmt mit dem der Muraner Lichtensteiner (zwei schwarze Schrägbalken in Silber und eine Wäle als Zimier), wie Ulrich solches selbst im Frauendienst angiebt, nicht überein***). Eine Erklärung, woher unser Maler die abweichende Darstellung des Wappens entnommen haben könnte, ist bisher nicht gegeben worden.

---

*) Ob unsere Darstellung in Beziehung steht mit der Schilderung des Amor im ersten Gedichte des Wilden Alexander (Nr. 135) bleibe dahingestellt. Die betr. Verse lauten bei Bartsch (Deutsche Liederdichter S. 229):

Uf rôtem velde ein nacket kint
das ist gekroenet und ist blint;
von golde ein strâle in einer hant
und in der andern ist ein brant.
. . . .
Für wâr so kumt Amor geflogen,
der bringet vakeln und bogen: ꝛc.

Vgl. auch die Darstellung der Venus auf dem 19. Bilde im Wälschen Gaste. S. oben S. 33 f.

**) In der Bechsteinschen Ausgabe I, 181.

***) Vgl. Beckh-Widmannstetter, Ulrichs von L., des Minnesängers, Grabmal auf der Frauenburg, in den Mitth. des hist. Vereins f. Steiermark XIX (1871) S. 206, 219 f., Fig. 2, 4, 5; daselbst auch XXV (1877) Tafel zu Heft 4; s. ferner Tilesius von Tilenau im Herold 1879 S. 99.

Die künstlerischen Eigenschaften unseres Bildes halten sich auf der Höhe der besten Darstellungen des Grundstocks. Die Sitzweise des Reiters, der Sprung des Pferdes, welches den bei G beliebten zarten Knochenbau aufweist, der Faltenwurf der Kuvertüre und die flotte sichere Art, wie die kämpfenden Unholde im Wasser gezeichnet sind, dies Alles verdient Lob. Dennoch wirkt das Ganze mehr heraldisch als scenisch; man hat mehr den Eindruck der Darstellung eines Reitersiegels, denn eines wirklichen Vorganges. Von Aeusserlichkeiten sei schliesslich noch die flache gelbe Scheibe am Schafte der Tournierlanze hervorgehoben. Wir haben hierin den Vorläufer der spätern, trichterförmig ausgeschweiften Brechscheiben zu erblicken, welche die Speerfaust vor Verletzung schützen sollten und in dieser Form auch bereits in unserer Handschrift auf dem Bilde des Hartmann von Starkenberg (s. unten Nr. 85) vorkommt. Die undeutliche Darstellungsweise dieses Schutztheiles ist die Ursache, dass man die Scheibe für eine Parirstange und damit das Ganze, wie oben bemerkt, für ein Schwert halten konnte.

78) Fol. 247b. Von Munegur. LXVII. (G)

Ulrich von Munegur einem vor ihm knieenden Freunde einen Schriftzettel überreichend.

Der Dichter erscheint auf der rechten Seite des Bildes auf einem geschweiften gelben Sessel sitzend und vorgebeugten Leibes sich zu einem vor ihm knieenden Jünglinge wendend, dem er ein mächtiges Schriftband mit beiden Händen hinhält. Wie gewöhnlich ist dies unbeschrieben und roth umrändert. Es reicht diesmal vom Fussboden fast bis an die beiden horizontalen Theilungsstriche, welche, wie üblich, das oberste Drittel des Bildes mit Schild und Helm abtrennen. Die Kleidung des Ritters besteht aus einem pelzgefutterten Aermel-Rocke von purpurfarbnem Stoffe mit goldenem Besatz an Hals und Armen. Das blaue, gleichfalls mit Goldborte besetzte Untergewand kommt nur an den Handgelenken zum Vorscheine. Die Beine sind schräg so weit nach vorn gestreckt, dass der rechte Fuss eben noch auf dem grünen Podium aufruht, während der linke vorn über die Vorderkante der, wie gewöhnlich, mittelst durchbrochener Bogen und Kreise verzierten Trittstufe herüberhängt. Das jugendliche Haupt wird von dichten blonden Locken umrahmt, den Scheitel umzieht ein goldenes Schapel. Der Blick ist schräg nach oben gerichtet. Hinter dem Ritter hängt an einem aus dem Bildrande hervorragenden gelben Pflocke das übergrosse Schwert, dessen Knopf und Parirstange, wie gewöhnlich, golden sind. Der Griff erscheint abwechselnd mit rothen und schwarzen Bändern umwickelt, der Beschlag der schwarzen Scheide ist weiss wie das Leder des Tragegurtes, an dem das Schwert aufgehängt ist. Die Stellung des auf der linken Seite des Bildes in Seitenansicht knieenden Jünglings ist recht gesucht und unklar. Unterthänig hat er sich mit dem linken Knie auf dem braun-gelben Boden niedergelassen und indem er beide Hände übereinander-

gelegt auf dem Oberschenkel des vorgesetzten rechten Beines ruhen lässt, hebt er zugleich Kopf und Blick seitlich zum Dichter empor. Dass wir es nicht mit einem Boten zu thun haben, wie solcher z. B. auf dem Bilde des Grafen Otto von Botenlauben (Nr. 14) erscheint, sondern wie z. B. auf dem Bilde des Markgrafen von Hohenburg (Nr. 15) oder dem des Schenken Ulrich von Winterstetten (Nr. 36) mit einer gleich vornehmen Person, als der Dichter ist, beweist sowohl die Kleidung — ein langes blaues Gewand mit goldnem Hals-Besatz — als auch das weisse Schapel in den blonden Locken. Im erwähnten obersten Drittel erblicken wir links den Wappenschild, rechts den Helm des Ritters. Ersterer ist getheilt: oben golden, unten sechsfach in Silber und Blau zur Nabelstelle geständert. Der goldene Helm zeigt über einer rothen Decke zwei sich kreuzende gebogene Stangen, auf denen ein goldenes Bogenstück, an der oberen Seite rings mit Pfauenfedern besteckt, befestigt ist.

Umrahmung: breiter, grün umrahmter, goldner Streifen, abwechselnd mit rothen und blauen Schrägstreifen belegt.

Ueber die Persönlichkeit des Dichters, sein Geschlecht und seine Heimat ist nichts bekannt, ebensowenig das Wappen anderweitig nachweisbar. Der Vorname Ulrich ist nur durch die Weingartner Handschrift überliefert worden, welche im Allgemeinen eine mit der oben beschriebenen übereinstimmende Darstellung zeigt. Die Abweichungen bestehen, wie gewöhnlich, in der Kleidung und anderen Einzelheiten, besonders aber auch in den Tinkturen des Wappens. Trotzdem ist die enge Verwandtschaft beider Bilder auch diesmal wieder in die Augen springend. Bezeichnende Einzelheiten sind in dieser Beziehung: die knieende Stellung der Nebenfigur, die senkrechte Haltung der Schriftrolle und die Abtrennung des oberen Drittels mit dem Wappen.

Bemerkt sei noch, dass auf diesem Blatte sich noch ein rothes Stück Seidenzeug in der Grösse des Bildes als Schutzblatt angebracht vorfindet. Nach den im Pergamente vorhandenen Nadelstichen zu urtheilen, war dies früher den ganzen oberen Rand entlang zwischen dem farbigen Bildrande und der Ueberschrift angenäht, während es jetzt nur noch an der einen Ecke rechts oben festhängt. Da diese Nadelstiche in derselben Weise bei allen Bildern wiederkehren, so ist nicht daran zu zweifeln, dass einst das ganze Buch mit solchen Schutzblättern versehen war. Jedenfalls ist deren Einfügung nicht erst in Paris bei Herstellung des jetzigen Einbandes [s. oben S. 91 Anmkg.**)] erfolgt, sondern bereits vorher, da sonst der Rücken nach Entfernung von 140 solchen Seidenblättern jetzt viel loser geheftet erscheinen müsste*).

*) Verfasser ist der Ueberzeugung, dass die Entfernung der Schutzblätter den Bildern in keiner Weise schädlich geworden ist und billigt vollkommen die Ansicht des jetzigen Hüters unseres nationalen Kleinods, welcher die Einfügung neuer Zwischenblätter unterlassen hat. Der Nutzen ist ein sehr fragwürdiger, der Schaden ein sicherer, wenn, wie dies kaum zu vermeiden ist, die Schutzblätter gelegentlich faltig liegen.

79) Fol. 248b. Von Raute. LXVIII. (G)

Herr Hartwig von Raute einen Liebesboten abfertigend.

Der Maler giebt uns abermals eine Botenscene, ähnlich der des letzten Bildes, nur dass die Anordnung vertauscht ist, der Ritter also links und der Bote nicht knieend, sondern im Begriff erscheint, mit hochgehaltenem Zettel nach rechts hin zu enteilen. Sich weit vorbeugend, legt der Sänger beim Abschiede die rechte Hand auf den Mund des den Kopf umwendenden Boten, wohl um ihm einen Denkzettel zu ertheilen, und zwar thut er dies so kräftig, dass dem Aermsten dabei das Blut aus dem Munde spritzt. Die linke Hand ruht auf dem Knie. Sessel und Podium erscheinen auch hier wieder bunt und reich verziert, ersterer blutroth mit gelbem Sitzbrette, letzteres grün mit schwarzen Durchbrechungen. Die Kleidung des Sängers besteht aus einem ärmellosen Ueberwurfe von blauem Stoffe mit goldner Halsborte und gelbem Futter, sowie aus einem purpurnen Untergewande mit Goldbesatz an den Handgelenken. Auf den blonden Locken liegt ein grosses goldnes Schapel. Auch das Schwert an der Wand fehlt nicht, nur dass der Pflock vergessen ist, an dem es gewöhnlich aufgehängt erscheint; der Tragegurt hängt lose herab. Der Bote, baarhäuptig in rothem kurzem Rock und schwarzen Beinlingen, trägt ein grosses Jagdmesser mit gelbem Griff in schwarzer Scheide an der Seite; als Nebenfigur ist er, wie gewöhnlich, wesentlich kleiner, diesmal etwa in halber Grösse der Hauptfigur dargestellt. Das obere Drittel ist wiederum durch zwei Parallellinien von gelber Farbe abgetrennt, und enthält links den Schild, golden-schwarz geschacht und mit rothem Kreuze überlegt, und rechts, von der Seite gesehen, den goldnen Helm mit blauer Helmdecke und einem schneckenartigen Steinbockshorn als Zimier, dessen zehn Wulste abwechselnd blau und golden gefärbt sind.

Umrahmung: roth-geränderter Goldstreifen, abwechselnd mit grünen und blauen Rechtecken belegt.

Auch dieser, in der Weingartner Handschrift mit dem Vornamen Hartwig benannte Sänger ist hinsichtlich seiner Person, Sippe und Herkunft als unbekannt zu bezeichnen, wenigstens bedürfen die von von der Hagen, Haupt, Kummer und Burdach*) ausgesprochenen Vermuthungen noch durchaus der Bestätigung. Lehrreich ist auch diesmal der Vergleich mit dem Bilde der Weingartner Handschrift. Das gemeinsame Vorbild ist unverkennbar. Die Haupt-Abweichung besteht darin, dass der Dichter hier mit der Linken den Boten am Schopfe packt und mit der Rechten zum Schlage ausholt. Unsere obige Auffassung, dass eine Züchtigung stattfindet, wird somit durch das Weingartner Bild bestätigt; der Maler G hat nur den späteren Moment gewählt, in dem der Schlag bereits gefallen ist.

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 16. Fr. Grimme (Neue Heidelberger Jahrbücher IV, 64) entscheidet sich für das baierische Ministerialen-Geschlecht, da hier allein der Vorname des Sängers vorkomme.

Freilich bedurfte es hierbei der Andeutung der Folge des Schlages, um den Hergang einigermassen deutlich zu machen, denn weder aus der Handbewegung an sich, noch aus der Haltung und Miene beider Figuren ist dieser ohne Weiteres verständlich. Vergeblich wird man wieder in den Liedern nach einem Anhaltspunkte für diese sonderbare Scene suchen. Der Schild stimmt auf beiden Bildern überein, dagegen ist bei dem Zimier in der Weingartner Handschrift statt Blau Schwarz angegeben, was wegen der Uebereinstimmung mit den Schild-Tinkturen wohl als das Richtigere und Ursprüngliche zu bezeichnen ist.

80) Fol. 249ᵇ. Herr Konrad von Altstetten. LXVIIII. (6)

Herr Konrad von Altstetten nach der Reiherbeize im Schosse der Geliebten ausruhend.

Auch hier nimmt die Darstellung des Vorganges nur die beiden unteren Drittel der Bildfläche ein. Das obere ist für Schild und Helm aufgespart. Zuunterst ein blaues Podium, welches quer durch das ganze Bild geht, an der Vorderseite, wie gewöhnlich, mit schwarzen Durchbrechungen versehen und durch einen breiten gelben Strich vom untern Bildrande losgelöst. Links darüber die Dame in rothem ärmellosem Ueberkleide und grünem Untergewande auf einer gelben Bank sitzend, von welcher nur ein kleiner, dem linksseitigen Bildrande zunächst befindlicher Theil sichtbar wird. Zärtlich beugt sie sich vorn herüber zu dem rückwärts vor ihr ausgestreckt am Boden lagernden Sänger, dessen Haupt in ihrem Schosse ruht, und indem ihre Arme von hinten her den Hals des Geliebten umschlingen, presst sie, das Haupt weit vornüberbeugend, Wange an Wange. Der rechte Arm des Sängers erscheint dabei horizontal über den rechten Schenkel der Dame hinweg frei ausgestreckt und somit trotz der lässigen Haltung dem gegen die Beine der Dame gelehnten Oberkörper einen Halt gegen das Herabgleiten gewährend. In derselben Weise ist der linke Arm nach der andern Seite ausgestreckt, die Hand findet aber hier auf dem emporgezogenen linken Knie einen Stützpunkt, der um so nothwendiger erscheint, als die mit einem Handschuhe bekleidete Linke einen heftig mit den Flügeln schlagenden blaugrauen Falken trägt, der voll Gier auf ein Stück rohen Fleisches zwischen den Fingern loshackt. Die Enden der rothen Fessel (longa), mit der die Falken an den Beinen gefesselt und geworfen zu werden pflegten, hängen unter dem Handschuhe frei hervor. Auch das rechte Bein ist erhoben, aber nur so viel, als nothwendig erscheint, um durch Aufsetzen der Fussspitze bei der schrägen Lage des Oberkörpers einen weitern Halt gegen das Rutschen zu gewinnen. Die Kleidung besteht aus einem ärmellosen purpurnen Pelzüberwurfe mit weitem Ausschnitt auf der Brust und aus einem blauen Unterkleide, das den üblichen Goldbesatz zeigt. Das hintenübergelehnte Haupt ist von blonden Locken umrahmt, die von keinem Schapel gehalten werden; dagegen erscheint solches in um so grösserem Formate auf dem Haupte der Dame, bei welcher die darunter hervorquellenden Locken

über Hals, Schultern und Rücken, also längs der Umrisslinien des ganzen Oberkörpers als breite blonde Welle herablaufen. In der Mitte des Bildes ragt hinter dem Liebespaar ein wellenförmig gebogener dünner grüner Stamm empor, beiderseitig in dünne geschwungene Ranken ausladend mit grossen fünfblättrigen rothen Blüthen und vereinzelten Knospen an den Enden. Oberhalb der erwähnten Theilung links der Schild mit zwei blauen Balken, die eigenthümlich tief sitzen, in silbernem Felde, rechts der goldne Topfhelm in Vorderansicht mit rother Helmdecke und einem hohen rothen Pfahl als Kleinod, der unten, in der Mitte und obenauf mit schwarzen Hahnfedern ringsum besteckt ist.

Umrahmung: wie bei Nr. 78.

Unser Sänger gehört zweifellos dem alten, von der Burg Altstetten im Oberrheinthal stammenden schweizerischen Ministerialen-Geschlechte an, ist aber hinsichtlich der Persönlichkeit nicht sicher nachweisbar.*) Das Wappen der Familie ist mehrfach bezeugt. Stumpf (fol. DCXLVIII[b]) führt es in seiner Schweizer Chronik zum Unterschiede von dem alten Altstetter Wappen als das des zu seiner Zeit bereits ausgestorbenen Zweiges der sogen. Meyer von Altstetten auf. Die Abweichungen von unserer Wappen-Darstellung, die ebenso Nr. 276 der Züricher Rolle zeigt, sind hierbei keine erheblichen, denn bezüglich der Schildtheilung liegt offenbar eine Nachlässigkeit unseres Malers G vor, der anstatt regelmässiger Sechstheilung, infolge Uebersehens des obersten Theilstriches, zwei zu tief sitzende Balken (s. oben) dargestellt hat. Die Helmzier, die bekanntlich öfter gewechselt wurde, zeigt trotz der verschiedenartigen Form des Mitteltheils das Hauptkennzeichen: die drei Reihen Hahnenbüsche, übereinstimmend angegeben.

Der Gegenstand unseres Bildes mag als Illustration zu den letzten Versen des dritten der drei herrlichen Liebeslieder Konrads von Altstetten aufgefasst werden:

ir kus der waere ein pfant,
den ich vür tûsent marke naeme so zehant.
ein umbevanc
mit armen blanc,
des wünschent dem der den reigen sang.

Um die Situation etwas bestimmter zu gestalten, hat der Maler dann noch den Falken hinzugefügt und damit auf die Ruhe nach frohem Waidwerk im Arme der Geliebten hingewiesen. So lieblich und anziehend der Gegenstand, ebenso trefflich Erfindung und Ausführung. Die Gruppe des Liebespaares gehört zu dem Besten, was der Maler des Grundstocks innerhalb unserer Handschrift geleistet hat. Die Situation ist natürlich und ungezwungen, die Gestalt des Ritters in ihrer schwierigen Lage auf's Sorgfältigste durchdacht und unter liebevoller Beobachtung der Wirklichkeit in den einzelnen Theilen ausgeführt. Besonders sei auf die Lage des ausgestreckten rechten Armes verwiesen mit der schlaff

*) S. Bartsch, die Schweizer Minnesänger CLII sq.

herabhängenden Hand, sowie auf das Heranziehen des rechten Beines zur Stütze gegen das Gleiten. Wirkungsvoll ist auch der Gegensatz zwischen dem zärtlichen Aneinanderschmiegen der beiden Liebesleute und dem gierigen Loshacken des Falken auf das vorgehaltene Fleischstück. Angesichts solcher Leistungen bleibt es doppelt bedauernswerth, dass es auch hier dem Künstler nicht gelungen ist, etwas Leben in die Gesichter zu bringen und das landschaftliche Beiwerk etwas weniger schematisch zu gestalten.

81) Fol. 251ᵃ. Herr Bruno von Hornberg. LXX. (G)

Herr Bruno von Hornberg an einem Fenster seiner Burg den Besuch der Dame empfangend, die vom Rosse aus ihm die Hände fesselt.

Wir erblicken von links her eine Dame hoch zu Rosse auf einen am rechtsseitigen Bildrande befindlichen Thurm losreitend, aus dessen Obergeschosse die Gestalt des Sängers herausschaut. Der hell getigerte Blauschimmel ist in kräftigem Ausschreiten begriffen, wobei er den Kopf, der nicht vom Zügel regiert wird, weit nach vorn gesenkt hält, während die, wie üblich, nach Herrenart im Sattel sitzende Dame (vgl. Nr. 29 und 59) im Begriff erscheint, mittelst eines goldnen Bandes die Hände des Ritters, die sich aus dem Thurm heraus ihr entgegenstrecken, zusammen zu binden. Bei dieser Thätigkeit treten die grünen Aermel des Unterkleides frei aus dem grün gefutterten, purpurnen Ueberwurfe hervor, der im Uebrigen die ganze Gestalt verhüllt und noch einen Theil des Pferderückens mit bedeckt. Eine Gugel von gleichem Stoffe hängt im Nacken. Das mit einem Schapel geschmückte blonde Lockenhaupt erscheint leicht zur Seite gesenkt, der Blick auf die Hände gerichtet. Die Ausstattung des Zelters ist die übliche: das Lederzeug roth, der allein sichtbare vordere Sattelbügel mit dem zugehörigen breiten Brustriemen golden und die unten ausgezackte Satteldecke gelb. Das erwähnte Gebäude, das auf drei niedrigen Felszacken steht, ist in der bekannten bunten Weise dargestellt. Das untere Geschoss besteht aus einem niedrigen grünen Quaderbau ohne Thoröffnung mit abschliessendem gelben Gesimse und kleinem Zinnenkranze darüber, das obere, anscheinend rund gedachte Stockwerk, aus dessen grossem Fenster der Sänger von der Brust an herausschaut, ist aus blauen Quadern gefügt und gleichfalls mit einem gelben Rundstab als Hauptgesims und purpurrothen Zinnen darüber versehen. Hinter letzteren steigt dann ein grünes Schieferdach dreiecksförmig empor, in der obern Bildecke in einen gelben Knauf endigend. Der Ritter, in einen rothen Rock gekleidet, hebt das blonde Lockenhaupt schmachtend zum Himmel empor und hält die beiden Arme weit über den Zinnenkranz des Unterbaues vorgestreckt, um der Geliebten das Fesseln derselben zu erleichtern. In dem freien Raume links oberhalb der Reiterin ist das Wappen, und zwar, wie so oft, Schild und Helm gesondert nebeneinander angebracht. Der Schild, dessen ehemalige rothe Umränderung, ausserhalb des jetzigen Schildrandes herumlaufend, mit Deckweiss zugedeckt, aber noch sichtbar

ist, zeigt in goldnem Felde zwei aufrechte schwarze Jagdhörner mit rother Schnur, rother Mund- und Schallöffnung, sowie mit zwei weissen Ringen umschnürt, oberhalb eines schwarzen Dreiberges. Das Zimier des goldnen Helmes besteht aus denselben beiden Hörnern, wobei aber Schwarz mit Gold vertauscht erscheint.

Umrahmung: drei Streifen.

Als Heimat unseres Dichters ergiebt sich aus dem Wappen*) die jetzt badische Burg Hornberg im Gutachthale (Schwarzwald); und zwar haben wir nach Grimme's Untersuchungen (Germania XXXIII, 48 ff.) nicht in dem ältern (wie von der Hagen annahm), sondern in dem jüngern der beiden zu Ende des XIII. Jahrhunderts und zu Beginn des XIV. Jahrhunderts in Urkunden genannten Bruno von Hornberg unseren Dichter zu erblicken, dessen Lebensumstände im Uebrigen nicht näher bekannt sind. Die offenbar irrthümliche Verschiedenheit der Tinkturen der Hörner im Schilde und am Helme findet sich sonderbarer Weise ebenso in der Züricher Wappenrolle (Nr. 93) wieder, während Grünenberg (L I) ganz abweichend silberne Hörner oberhalb eines silbernen Dreiberges in blauem Felde zeigt. Die Unsicherheit der alten Quellen in Bezug auf die Tinkturen tritt hier einmal wieder deutlich hervor.

Erscheint es auch zweifellos, dass den äussern Anlass zu unserer Darstellung der Beginn des zweiten Liedes: Miner frowen minne strike
hant gebunden mir den lip
gegeben hat, so ist doch für die Auffassungsweise des Künstlers, für sein Streben nach Abwechslung und Belebung des Cyclus bezeichnend, wie er aus dem oft gebrauchten bildlichen Ausdrucke der Liebesfesseln hier einen ganzen Vorgang in anschaulicher Weise herauszuarbeiten verstanden hat. Die geduldige Art, in der der Sänger sich die Fesseln anlegen lässt, und das unbekümmerte Heranreiten der Dame an den Thurm geben dabei dem Ganzen einen komischen Beigeschmack, den der Maler wohl selbst kaum beabsichtigt hatte. Die Dame und ihr Zelter erscheinen dabei fast als Copieen nach dem 59. Bilde, ohne dass aber anzunehmen ist, dass die Geliebte des Wachsmut von Mülhausen der des Hornbergers direkt Modell gestanden habe. Gewisse Formen und Linien lagen dem Maler einmal so völlig in der Hand, dass unwillkürlich dieselben Figuren bei derselben Veranlassung herauskamen, und nur eine aufmerksame Vergleichung erkennen lässt, dass doch jedesmal eine neue Schöpfung vorliegt.

82) Fol. 252a. Herr Hugo von Werbenwag. LXXI. (G)

Herr Hugo von Werbenwag mit seiner Geliebten in zärtlicher Umschlingung.

Auch hier ist das obere Drittel des Bildes durch zwei rothe Striche zur Anbringung des Wappens abgetrennt. Man sieht aber noch deutlich die Linien der Vorzeichnung,

*) Vgl. Kindler von Knobloch, das goldne Buch von Strassburg, Strassburg 1885 I, 123.

welche beweisen, dass der durch grosse Ringe gesteckte und beiderseitig an den Enden herabhängende gelb-rothe Vorhang, der sich jetzt unterhalb der rothen Theilungsstriche quer durch das Bild zieht, ursprünglich in derselben Weise, aber am oberen Bildrande hängend dargestellt werden sollte. Die Aenderung erscheint um so weniger begreiflich, da es dem Maler nicht gelungen zu sein scheint, das Wappen des Sängers aufzutreiben, so dass der dafür reservirte Raum in diesem Falle leer geblieben ist. Der erwähnte Vorhang ist als Betthimmel für eine Lagerstatt aufzufassen, die sich von einem Rande des Bildes bis zum andern streckt und auf einer grünen, in üblicher Weise verzierten Stufe steht. Die Vorderseite ist gelb gefärbt und beiderseitig an den Enden mit je einem grossen braunen Kreisrunde verziert, das die bekannten masswerkartigen schwarzen Durchbrechungen enthält. Die beiden Liebenden sitzen seitlich einander zugewendet in der Mitte auf dem Rande des Bettes in zärtlicher Umschlingung, den einen Arm einander um den Nacken legend, mit der andern Hand einander die Wange streichelnd. Die Köpfe ruhen dicht beisammen, ebenso wie auch die Beine von den Knieen ab sich berühren, während die Oberkörper auseinandergehen (vgl. Nr. 56), so dass die bunten Streifen der grünen Bettdecke dazwischen sichtbar werden. Der Ritter ist in einen blauen Ueberwurf gekleidet, aus dem nur die Aermel des purpurnen Unterkleides hervorschauen; die Tracht der Dame besteht in einem grünen Unterkleide und einem auf der Brust offenen rothen Mantel mit Pelzfutter. Auf den blonden Locken trägt sie ein weisses Gebende, das Haupt des Mannes ist mit goldenem Schapel geziert. Hinter dem Liebespaare blickt man auf die über die Lagerstatt gebreitete Decke, deren Grundton grün ist, während die zahlreichen Querstreifen abwechselnd golden und verschieden roth getuscht, sowie mit weissen Ringeln verziert sind. Nach links, wo das Kopfende, wie üblich, steil ansteigt, hört diese Decke mit einem breiten Pelzstreifen auf, und tritt das weisse Linnen hervor, mit dem das ganze Lager überzogen zu werden pflegte. Oben darauf liegt ein doppeltes Kopfkissen, rechts roth mit 3 mal 3 goldenen dicken Tupfen, links blau mit derselben Verzierung. Wie erwähnt, fehlt das Wappen des Sängers im oberen Drittel; nur die schwarze Umrisslinie eines gelehnten Schildes ist links zu sehen, ausserdem aber noch etwas tiefer die Vorzeichnung zu Helm und Schild, wie solche ursprünglich angebracht werden sollten, ehe man das obere Drittel abtrennte.

Umrahmung: drei Streifen.

Als unser Dichter gilt allgemein jener schwäbische Ritter Hugo von Werbenwag, der in Urkunden um die Mitte des XIII. Jahrhunderts wiederholt genannt wird und wahrscheinlich im Kloster geendet hat. Das Wappen der „Werenwags" zeigt im Grünenberg (CLXXVIII[b]) einen schwarzen Zickzackbalken in gelbem Felde*) und einen gelben Hund mit demselben Zickzack unterhalb des Halses als Helmzier, bei Siebmacher (II, 84) dagegen einen blauen Schräglinksbalken, mit drei gelben Ringen belegt, in gelbem Felde und als

*) Derselbe Schild unbezeichnet in der Züricher Rolle als Nr. 557.

Zimier einen ebenso belegten Flug. Es ist sonderbar, warum der Maler dies gewiss doch nicht besonders schwer zu beschaffende Wappen weggelassen hat, um so weniger, da dem Wappen zu Liebe, wie wir gesehen haben, die obere Bildhälfte hinterher umgeändert worden ist. Jedenfalls beweist dies Beispiel, dass es dem Maler nicht darum zu thun war, irgend ein beliebiges Wappen hinzumalen, sondern dass er in zweifelhaftem Falle lieber auf die Wiedergabe verzichtete und das Bild unvollendet liess.

Der Inhalt unseres Bildes hängt abermals mit den Liedern des Sängers nicht zusammen, die im Gegentheil viel öfter über verschmähte Liebe klagen, als über erhörte frohlocken. Die Darstellung an sich giebt zu Bemerkungen keinen Anlass. Hervorgehoben sei nur auch hier wieder die eigenthümlich gezwungene Körperhaltung beider Liebenden. Wie auf dem 56. Bilde im Stehen, ist das Problem der Umarmung hier im Sitzen gelöst.

83) Fol. 253b. Der Püller. LXXII. (G)

Der Püller im Reiterkampfe einen fliehenden Gegner verfolgend.

Abermals führt uns der Maler des Grundstocks eine Kampfscene vor Augen, und zwar abermals nur aus zwei Figuren zu Pferde bestehend, welche nach links quer durch das Bild galoppiren: der flüchtende Feind voran, schon halb im Thore der rettenden Burg, hinter ihm her der Sänger, Beide in Eisen gehüllt und in vollem kriegerischem Schmucke. Der Falbe des Sängers hat den Fuchs des Gegners so weit von hinten her erreicht, dass sein Reiter über den Kopf herüber zu einem letzten Hiebe ausholen kann, den der Gegner, ohne sich im Sattel umzuwenden, durch eine horizontale Parade nach hinten abzufangen sucht. Der Schild hängt dem Püller an der Achsel und ist gold und blau gespalten, ebenso wie die fächerartige Wäle (s. oben S. 141), die oberhalb einer rothen Helmdecke und eines darauf lagernden rothen Kissens hervorragt. Der Schild ist ausserdem viermal an der Kuvertüre angebracht. Diese besteht, ebenso wie der Wappenrock, aus unverziertem rothem Stoffe mit Pelzfutter. Unter dem Schilde kommt die Zügelfaust hervor. Das aus der zurückwehenden Kuvertüre hervortretende Bein ist, wie gewöhnlich, stark nach vorn gestreckt, aber nicht mit gesenkter, sondern, wie fast stets bei G, mit hochgenommener Spitze. Sattelbogen golden, Sattelpolster schwarz mit weissen Knöpfen, Kopfzeug weiss mit goldnen Rosetten, Steigriemen, Bügel und Sporn roth. Wie der Püller in Roth, so ist der Gegner in Blau gekleidet. Waffenrock und Kuvertüre sind jedoch mittelst zahlreicher weisser Vierpässe mit rothem Mittelpunkte verziert, die sehr unruhig wirken und, da sie, wie so oft, ohne Rücksicht auf die Falten aufgemalt sind, die Klarheit der Linienführung nicht unerheblich beeinträchtigen. Während der rechte Arm den Hieb des Verfolgers zu pariren sucht, fasst die Linke weit nach vorn in's rothe Kopfzeug des Streitrosses. Die Haltung des Beines ist dieselbe wie beim Püller, ebenso die Färbung des Sattel- und Bügelzeuges. Der goldene Topfhelm erscheint ohne Zimier. Parirstange

und Knauf des mächtigen Schlachtschwertes sind bei beiden Rittern, wie gewöhnlich, vergoldet, während die Schneide weiss gelassen ist. Der erwähnte Thurm, in dessen hohe, grünumrahmte Thoröffnung der fliehende Ritter hineinsprengt, besteht aus einem blutrothen Quaderbau mit gelbem Friese, hellrother Deckplatte und grünen Zinnen als Abschluss dicht unterhalb des oberen Bildrandes. Der Fries ist mit einer grossen Rose in rothen Umrissen, die Deckplatte mit kleinen weissen Vierpässen verziert.

Umrahmung: grün umränderter Goldstreifen, abwechselnd mit blauen und rothen Rechtecken belegt.

Wie jetzt feststeht, ist der Püller dem edlen Geschlechte der Herrn von Hohenburg entsprossen, deren Stammburg, an der elsässisch-pfälzischen Grenze bei Schönau gelegen, heute eine der herrlichsten Ruinen des Unter-Elsasses bildet. Als unser Dichter gilt Konrad, der Aeltere der beiden, in zwei bischöflich speyerischen Urkunden von 1262 genannten Brüder, der wahrscheinlich in den Jahren 1276 und 1278 an den Feldzügen König Rudolfs gegen Ottokar von Böhmen Theil genommen hat*). Vielleicht, dass unser Bild einen Hinweis hierauf bieten soll; der Text der Lieder giebt wenigstens abermals keinerlei Anhalt. Im Allgemeinen ist eine Verwandtschaft mit dem vom Maler des ersten Nachtrages gefertigten Bilde zu Christian von Lupin (Nr. 73) unverkennbar. Hier wie dort ein Fliehender, der vor dem Verfolger in ein Thor hineinsprengt. Die Ueberlegenheit des jüngeren Bildes geht aber schon daraus hervor, dass von der Hagen bei dem unsrigen von zwei Rittern sprechen konnte, „die gegen eine Burg ansprengen", und also gar nicht erkannt hat, um was es sich handelt. Der Hauptfehler liegt in der Haltung des fliehenden Gegners, dessen Oberkörper, wie auf dem 9. Bilde, nach rückwärts gewendet erscheinen müsste. Die Parade sieht in der That ebensogut wie ein Hieb aus, den der Reiter gegen einen unsichtbaren Gegner nach vorn führt.

Die Wiedergabe des Wappens unserer Handschrift, welches, wie so oft, zur Bestimmung des Geschlechtes von entscheidender Bedeutung geworden ist, unterscheidet sich von der üblichen Darstellung des Hohenburg'schen Wappens durch das Fehlen des Sternes im hintern Felde**). Auch kommt als Helmzier sonst stets „ein goldnes Hifthorn vor einem Pfauenschweife liegend"***) vor, doch ist der Gebrauch der Helmzierden in jener Zeit noch ein so willkürlicher (und zwar nicht nur bei den Strassburger Geschlechtern†), dass diese Abweichung ebensowenig in's Gewicht fallen kann, wie das wohl durch Nachlässigkeit verursachte Fehlen des Sternes.

---

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 16. Fr. Grimme hat neuerdings noch bestimmter nachgewiesen (Germania XXXVII, 155 ff.), dass der Name Püller als Familienname eines niederelsässischen Adelsgeschlechtes bereits 1236 vorkommt und dass diese Püller Mitglieder der Familie der Edlen von Hohenburg waren.

**) Der Schild ebenso in der Züricher Rolle unter Nr. 166: Rordorf.

***) S. Kindler von Knobloch a. a. O. I, 120.

†) S. Kindler von Knobloch a. a. O. I, 6.

84) Fol. 255ᵃ. Von Trostberg. LXXIII. (G)

Der Ritter von Trostberg, in seiner Burg belagert, sendet Liebesbotschaft mittelst einer Armbrust.

Unser Bild zeigt links am Bildrande eines der so häufig vorkommenden thurmartigen bunten Bauwerke und aus dessen Oberstock einen Mann sich hinausbeugend, der mittelst einer Armbrust einen weissen, an einen schwarzen Pfeil gebundenen Zettel senkrecht hinabschiesst. Unten vor den blau-grauen Felsen, auf welchen die Burg thront, ist ein zweiter Mann zu sehen, der eben in halb knieender Stellung einen zweiten, soeben erst von oben herabgeschossenen und gleichfalls mit Zettel versehenen Pfeil in den erhobenen Händen auffängt. Die rechte Hälfte des Bildes zeigt im Vordergrunde eine gespannte Wurfmaschine, neben der zuäusserst rechts, mit der ganzen Figur weit in den Bildrand hineinragend, eine dritte Person in Vorderansicht mit erhobenem Hammer steht, offenbar im Begriff, durch einen gewaltigen Schlag die gespannte Schleuder auszulösen. Oben darüber Wappenschild und Helm frei schwebend. Dies die allgemeine Anordnung des sonderbaren Bildes. Gehen wir zu den Einzelheiten über, so erscheint zunächst der Thurm links, wie gewöhnlich, ohne Verhältniss zum Figürlichen und ohne Kenntniss der Bauformen, dafür aber in grellster Buntheit: oberhalb einer purpurnen Zinnenmauer ein grün, gelb und blau gestreifter Mauerkörper mit einem gelben Zinnenkranz als Abschluss, auf dem sich ein blaues Obergeschoss mit grosser rundbogiger Oeffnung, purpurnem Ziegeldach und gelbem Knopfe in der Bildecke als Abschluss erhebt. Der hier oben herausschauende Mann, offenbar der Ritter, ist in rothen Rock mit dem üblichen Goldbesatz gekleidet; ein Schapel ruht auf den blonden Locken. Die Rechte ist eben im Begriff, den weissen Abzughebel der Armbrust niederzudrücken, die Linke hält den weissen Schaft zwischen der gespannten, ebenfalls weissen Sehne und dem goldnen Bügel gepackt. Wie aus einem Vergleiche mit Nr. 57 hervorgeht, erscheint der Pfeil umgekehrt aufgelegt, d. h. mit der Federseite und Kerbe nach vorn, weil so der Brief sich am besten anbringen liess. Die untenstehende, von der Seite gesehene Figur trägt einen langen grünen Rock, um die Hüfte gegürtet und mit roth und weissen Streifen am Halse und an den Handgelenken versehen. Das Haupt umhüllt eine weisse Haube, wie wir solche bereits mehrmals, theils bei dienenden Personen (s. Nr. 14 und 49), theils bei Edlen (s. Nr. 31 und 62) angetroffen haben. Eine ebensolche Haube trägt der Mann rechts, der in kurzem gegürtetem rothem Rock und schwarzen Beinlingen neben der Maschine steht und mit seitlich nach rechts erhobenen Armen einen mächtigen Schlägel mit gelbem Stiele und grünem Klöppel schwingt. Die Wurfmaschine besteht aus einem am Boden liegenden gelben Balken, einem senkrecht darin eingezapften grünen Ständer und einem rothen Hebelarm, der in einem gelben Bolzen oben am Ständer seinen Drehpunkt hat. Dabei ist anzunehmen, dass ein zweiter hinterer Ständer durch den vorderen verdeckt ist, so dass sich der Hebel zwischen beiden bewegt. Zwei Streben,

eine purpurne links, eine gelbe rechts, dienen zur Versteifung der Ständer. Die Spitze des grossen Hebelarmes, der nach dem Drehpunkte zu kolbenförmig an Stärke zunimmt, ist schräg nach unten, der gelben Strebe parallel gerichtet und hier durch einen Strick festgehalten, der um einen rothen, in der Unterlage befestigten Pflock geschlungen ist. Ausserdem legt sich um diese Spitze das Ende eines horizontal auf einer besonderen blauen Unterlage ruhenden schwarzen Gegenstandes, der vorn schmal und dünn ist, nach hinten zu erheblich stärker wird und in dem abgerundeten Ende links einen gelben runden Gegenstand erkennen lässt. Offenbar soll dies die Schleuder mit der Schlinge vorstellen, die durch das Emporschnellen des Hebels in Thätigkeit gesetzt wird. Am obern dicken Ende des Hebels ist schliesslich noch mittelst eines gelben beweglichen Armes ein Gewichtskasten angebracht, der in Wirksamkeit tritt, sobald der untere Halt des Hebels gelöst ist. In Folge der Vorliebe des Malers für bunte Farben erscheint dieser mit schweren Steinen angefüllt zu denkende Kasten abwechselnd blau und schwarz gefärbt. Das Wappen des Ritters ist rechts oberhalb der Wurfmaschine dargestellt: links der Schild in blauem Felde einen siebenzackigen Stern mit rothem Mittelpunkte aufweisend, rechts, von vorn gesehen, der goldene Helm mit einem ringsum rund ausgezackten sternförmigen Schirmbrette, welches die Figur und Tinkturen des Schildes zeigt und an den Spitzen mit rothen Knöpfen besteckt ist.

Umrahmung: Rautenmuster.

Was zunächst die Deutung der Scene anbetrifft, die wieder ausser Zusammenhang mit dem Texte steht, so haben wir uns von der Hagen angeschlossen, der aus dem Vorhandensein der Wurfmaschine (blide oder pleide)*) schliesst, dass es sich um eine Belagerung der Trosberg'schen Burg handelt. Auch die sonderbare Beförderungsweise des Briefes ist am besten dadurch zu erklären, dass man sich den Sänger in Folge der Belagerung von der Aussenwelt abgeschlossen denkt. Möglich ist freilich auch, dass die Schleuder gleichfalls nur als Werkzeug der Liebeslist, d. h. zur Uebermittlung einer Liebesbotschaft dienen sollte, denn einen kriegerischen Eindruck macht in der That die ganze Aufstellungsweise der Maschine nebst ihrer Bedienung nicht. In diesem Falle würde der Maler aber wohl die Anbringung des zu schleudernden Zettels kaum unterlassen haben.

Person und Geschlecht unseres Sängers sind bisher nicht mit Sicherheit festgestellt worden. Der üblichen Annahme, dass es sich um einen Angehörigen des Aargauer Rittergeschlechtes von Trostberg handelt, steht unser Wappen entgegen, das mit dem dieses

*) Eine sehr genaue Abbildung einer derartigen blide findet sich in unserem Streit- und Büchsenbuche des pfälzischen Büchsenmeister Philip Mönch (Pal. Germ. 126, fol. 30ᵇ und 31ᵃ) v. J. 1496. Ueber solche Wurfmaschinen wird ausführlich gehandelt — unter Wiedergabe unserer Zeichnung — auf pag. 203 ff. der französischen Ausgabe des Skizzenbuches von Villard de Honnecourt (Paris 1858). Der französische Ausdruck dafür ist trébuchet. Vgl. auch M. Jähns, Atlas zur Geschichte des Kriegswesens 1878, Taf. 73, sowie desselben, Gesch. der Kriegswissenschaft, München-Leipzig I, 1889 S. 192, 197 etc.

Geschlechtes, wenigstens wie es in der Mitte des XVI. Jahrhunderts in der Stumpf'schen Chronik (ebenso im Siebmacher II, 147) erscheint, nicht entfernt übereinstimmt*).

In technischer Beziehung erscheinen diesmal Haltung und Bewegungen der drei Figuren besonders gelungen. Wie der rechte Arm des Ritters sich beim Anlegen der Armbrust verkürzt, ferner die gebeugte Stellung des Knappen, der beim Auffangen des Pfeiles, um den Stoss zu schwächen, mit dem ganzen Körper der Richtung des Geschosses folgend, in die Kniee sinkt, die freie und natürliche Haltung des Hammer-Schwingers, dies Alles erscheint frei von Schablone und der Wirklichkeit sorgsam abgelauscht. Um so störender wirken dagegen Einzelheiten, bei denen das Schematische so recht wieder durchschaut: so die Darstellung der Felsen links im Vordergrunde, die von der Hagen (IV, 412) für einen Blattschirm hielt, „welcher den knieenden Boten verdeckt", und nicht minder die schlechte Zeichnung und übertrieben bunte Färbung des Bauwerkes. Anfangs beabsichtigte der Maler, die eine Figur statt rechts, links vor die Maschine, also ungefähr in die Mitte des Bildes zu stellen. Deutlich sieht man dort nämlich noch sowohl die im Gegensinne skizzirten Umrisslinien, besonders die hocherhobenen Arme, als auch die Vorzeichnung der entgegengesetzt gerichteten Maschine in flotten Bleistiftlinien angegeben. Erscheint die jetzige Anordnung als die natürlichere, so ist anderseits der Missstand eingetreten, dass der Platz nun nicht ausreichte und, wie erwähnt, der Rand für die Figur mit in Anspruch genommen werden musste. Dass unser Maler von einer blide der damaligen Zeit nur eine ungefähre Vorstellung besass, erscheint offenbar. Auch ist eigentlich nicht zu erkennen, ob der Mann mit dem Hammer zum Zwecke des Lösens der Hebelhemmung darauf losschlägt, oder im Gegentheil um den Pflock, an dem der Strick befestigt ist, tiefer hineinzutreiben. Alles in Allem bietet unser Bild aber eine angenehme Abwechslung in der allmählig etwas eintönig wirkenden Reihe der Bilder innerhalb unserer Folge, die dem Liebesverkehre gewidmet sind.

85) Fol. 256[b]. Hartman von Starkenberg. LXXIIII. (6)

Hartmann von Starkenberg am Ambosse schmiedend, während ihm die Geliebte Speise und Trank zuträgt.

Auf schwarzem welligem Boden sehen wir rechts vor einem in der Mitte des Bildes angebrachten grünen Ambosklotze den Minnesänger in vorgebeugter Haltung stehen, wie er eifrig damit beschäftigt ist, seinen auf dem blauen Ambos-Eisen mittelst einer Zange festgehaltenen goldenen Helm wieder zurecht zu hämmern. Die Rechte schwingt den Hammer, dessen Stiel purpurn und dessen Kopf braun erscheint, während das vor dem Ambosse im Klotze steckende halbmondförmige kleine Schlageisen blau und die eiserne Zange in einem

*) Ein ähnliches Wappen, als das der St. Gallener Familie Tos (!) bezeichnet, in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 332.

dritten Tone, nämlich schwarz getuscht ist. Das rothe Gewand des Sängers ist vor den Füssen hochgerafft in den Gürtel gesteckt, so dass unten das Pelzfutter sichtbar wird; das Haupt, mit goldenem Schapel geziert, ist der Bewegung des Oberkörpers entsprechend nach vorn geneigt. Hinter dieser Figur, nahe und parallel dem rechtsseitigen Rande, ist ein aufrecht stehender Tournierspeer mit dickem gelb-rothem Schafte, weissem Krönchen an der Spitze und zwei blauen Brechscheiben dargestellt, der sich an einen aus dem Bildrande heraus schauenden Eisenhaken anlehnt. In dem schmalen Raume links zwischen Bildrand und Ambos erscheint die Dame, wie sie mit Speise und Trank dem Sänger naht. In der erhobenen Linken trägt sie einen grossen goldnen Deckelkelch, in der Rechten eine gelbe Schüssel mit einer gebratenen Gans oder Ente darin. Aufmerksam blickt sie vor sich nieder auf den Weg. Die Kleidung besteht aus einem blauen Oberkleid ohne Aermel über einem purpurnen Rocke; ein Schapel von Gold ruht auf dem Haupte, dessen blonder Lockenschmuck bis zur Hüfte über den Nacken herniederfällt. Das Wappen des Ritters ist, wie gewöhnlich, in dem freien Raume oberhalb dieser beiden Figuren angebracht: links der Schild, ein schwarzes Brackenhaupt mit weissen Behängen, weissen Zähnen und rother Zunge in goldnem Felde weisend, rechts der Helm, seitlich gewendet, mit der Schildfigur als Zimier.

Umrahmung: zwei dicke blaue Linien, zwischen denen abwechselnd gleichgrosse rothe und goldene Vierecke sich entlang ziehen.

Auch in diesem Falle herrscht völliges Dunkel über Person und Herkunft des Dichters. Unser Wappen scheint sonst nicht nachweisbar, und weicht sowohl von dem des Tiroler Geschlechtes, als auch von dem des Oesterreichischen und Hessischen vollständig ab*). Der Gegenstand des Bildes mag, wie schon von der Hagen vermuthet hat, mit den Worten des Schlussverses:

Es muoz in ir dienst erkrachen
beide, schilt und ouch daz sper

in Zusammenhang stehen. Der Maler hat diesen Gedanken so verwendet, dass er uns den Ritter nach Rückkehr vom Tournier oder vor dem Ausritte seine Waffen wieder zurecht hämmernd zeigt, die im Dienste der Geliebten schadhaft geworden sind. Letztere selbst stärkt ihn dabei mit Speise und Trank, ein gemüthlicher Zug, der für den Maler G bezeichnend und für die genrehafte Wirkung des Bildes ausschlaggebend ist. Wie auf dem vorhergehenden Bilde ist auch hier der frühere Entwurf in Blei-Umrissen noch zu erkennen. Der Ritter stand viel weiter in der Mitte und holte mit einem gewaltigen Schlägel über den Rücken hinüber aus, ein Motiv, das aus Platzmangel wegfallen musste, als die Hauptfigur mehr nach rechts gerückt wurde. Die früheren Umrisslinien der Dame scheinen sich mit den jetzigen zu decken.

*) Die Züricher Rolle zeigt unter Nr. 493 das Wappen des Oesterreichischen Geschlechtes ohne Bezeichnung.

86) Fol. 257[b]. Von Stadegge. LXXV. (6)

Der Ritter von Studegge die spröde Geliebte festhaltend.

Abermals nur zwei Personen nebeneinander auf gelbem gewellten Grunde stehend, links der Ritter, rechts die Dame, beide nach rechts gewendet. Die Dame, im Vorschreiten begriffen, scheint plötzlich vom Sänger hinterrücks gepackt und mit der Linken an den Locken festgehalten zu sein, während zugleich die Rechte des ungestümen Liebhabers das Kinn ergriffen und so ihren ganzen Kopf nach hinten herumgedreht hat. In Folge dessen erscheint auch der Oberkörper nach hinten zurückgebeugt. Mit der Geberde des Schreckens sind beide Arme erhoben, ängstlich wendet sich der Blick nach der andern Seite. Ein weisses Gebende hält die Fluth der Locken zusammen, ein rother, vorn offener Pelzmantel, dessen eines vorderes Ende beim Schreiten aufgenommen und unter dem linken Arme festgeklemmt ist, fällt über das blaue Untergewand, in weiten Falten nachschleppend, hernieder. Auch der Ritter legt den Oberkörper etwas hintenüber, während die Spitze des vorgesetzten rechten Fusses soeben den Saum der Schleppe der Geliebten berührt. Merkwürdigerweise ist das Haupt des Sängers dabei schräg empor- und ebenso der Blick, statt auf die Dame, schwärmerisch nach oben gerichtet. Er trägt ein grünes Unterkleid mit pelzgefuttertem purpurnem Ueberwurf ohne Aermel. Um die Hüfte schlingt sich ein breiter schwarzer Gürtel mit goldnen Knöpfen und Beschlägen, dessen Ende vorn tief herunterhängt. Dicht über dem mit goldnem Schapel gezierten Haupte des Mannes schwebt frei aufrecht der Schild: drei (2 : 1) goldene Würfel mit den Augen 6, 5 und 4 in rothem Felde zeigend, über dem Haupte der Dame ebenso der goldene Helm in Seitenansicht, oberhalb einer rothen Helmdecke und eines rothen Kissens mit einem hochkantig gestellten und an den oberen Seiten mit Pfauenfedern besteckten goldnen Würfel mit den Augen 5 als Zimier versehen.

Umrahmung: wie bei Nr. 80.

Als unser Dichter gilt gewöhnlich ein steiermärkischer Ritter Rudolf von Stadegge, der 1240—1261 in Urkunden vorkommt, obgleich das seit Mitte des XIV. Jahrhunderts nachweisbare Wappen dieses Geschlechtes mit dem unsrigen nichts gemein hat*). Die dargestellte Scene beruht auch diesmal auf freier Erfindung. Wohl wird in den drei Liedern in üblicher Weise viel über verschmähte Liebe geklagt, die Auffassung jedoch, dass der Sänger hinter der Geliebten herläuft und sie mit Gewalt zum Bleiben zwingt, ist des Malers Eigenthum, der damit wieder ein neues Glied in die lange Kette der Scenen des Liebesverkehrs innerhalb unseres Bilderkreises eingefügt hat. Gut gelungen ist die Körper-Haltung beider Figuren, sowohl die schwierige Doppelbewegung der vorschreitenden und zugleich mit dem Oberkörper festgehaltenen Frau, als auch das Zurück-

---

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 17. Die Züricher Rolle und Grünenberg enthalten das Wappen der Stadegge nicht.

halten seitens des Sängers. Auch ist, wie wir gesehen haben, diesmal wenigstens ein Versuch gemacht worden, die Miene der Dame mit der Situation in Einklang zu bringen. Wie bei den vorigen Bildern, ist abermals noch ein Theil des ersten Entwurfes zu sehen, der sich ungefähr mit den jetzigen Umrissen deckt.

87) Fol. 258b. Herr Brunwart von Ougheim. LXXVI. (G)

Herr Brunwart von Ougheim seiner ihm gegenüberstehenden Geliebten die Hände reichend.

Wiederum nur der Ritter und seine Dame; ersterer überlang gezeichnet rechts, letztere wesentlich kleiner links, einander gegenüberstehend. Sie haben die Arme ausgestreckt und die Hände ineinander gelegt, wobei der Riese rechts den linken Fuss graziös vorstreckt, sich mit dem Oberkörper etwas herabbeugt und den Kopf senkt, während die Dame in ruhiger Stellung das mit einem Gebende geschmückte Lockenhaupt zum Sänger emporwendet. Die Kleidung des Mannes besteht aus einem gelb gefutterten, purpurnen Aermelkleide, unter dem der blaue Rock nur an den Enden des Armes hervorschaut. Eine blaue Gugel, roth gefuttert und gold umsäumt, hängt um die Schultern und lässt das mit einem goldnen Schapel gezierte Haupt frei hervortreten. Hinter der Dame, die einen blauen Rock, rothen Schultermantel mit Pelzfutter und weisses Gebende trägt, spriesst zuäusserst links im Bilde aus dem grünen welligen Grunde ein dünner grüner Baum hervor. Der in üblicher Weise geschwungene Stamm rankt sich mit seinen grossen fünfblättrigen Rosen und Knospen, die an den Enden der spiralförmig gebogenen dünnen Zweige sitzen, schräg über das Liebespaar hinweg nach oben. Die linke und rechte obere Ecke des Bildes nehmen Schild und Helm ein: ersterer gelehnt und in goldnem Felde einen schwarzen, mit drei silbernen Rosetten belegten Pfahl zeigend, letzterer, von der Seite gesehen, roth getuscht und mit einem hörnerartig gespaltenen goldenen Schirmbrett versehen, das an den Kanten von je einem halben, in der vorbeschriebenen Weise belegten schwarzen Pfahl begrenzt und an den beiden Spitzen mit je einem Pfauenfederbusch besteckt ist. Die silbernen Rosen sind mit weisser Zeichnung versehen, aus den Ecken der Blätter treten dunkelgrüne Spitzen heraus.

Umrahmung: Rautenmuster.

Man nimmt an, dass unser Dichter mit dem von 1286 bis 1303 urkundlich nachweisbaren Brunwart identisch ist, dessen Heimat das im Breisgau südwestlich von Müllheim gelegene Dorf Ougheim (Augheim), jetzt Auggen, war*). Das in unserer Handschrift angegebene Wappen fand Bader (Badenia III, 235) bereits auf einem Siegel übereinstimmend wieder, so dass wenigstens an der Zugehörigkeit zu dem genannten Geschlechte nicht zu zweifeln ist. Ein Zusammenhang zwischen Dichtung und Bild ist auch diesmal nicht

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 17.

vorhanden, sondern das Thema Liebesverkehr in seiner allgemeinsten Art angeschlagen. Die auffällige Verschiedenheit in der Grösse der Figuren — während sonst in der Regel Mann und Weib gleich gross gezeichnet erscheinen — ist wohl lediglich darauf zurückzuführen, dass zwischen dem Scheitel der Dame und dem Schilde noch Platz bleiben sollte für den Baum, der auf der Vorlage wohl noch vorhanden war, und den der Maler zur Belebung des Bildes nicht gern missen mochte. Das Technische bietet im Uebrigen zu Bemerkungen keinen Anlass.

88) Fol. 261ᵃ. Von Stamhein. LXXVII. (6)

Der Ritter von Stamhein seiner Dame eine Liebesbotschaft zum Fenster hineinreichend.

Der Sänger steht in der Mitte des Bildes, etwas seitlich nach links gewandt, auf grünem Grunde; rechts dahinter, ganz von der Seite gesehen, sein Rappe, nur zur Hälfte in das Bild hineinragend. Ein in der üblichen Weise dargestelltes mehrgeschossiges buntes Gebäude, aus dem die Dame des Ritters herausschaut, nimmt die linke Seite des Bildes ein. Rechts oben Helm und Schild. — Wir beginnen die Einzel-Beschreibung mit der Hauptperson, welche in der üblichen Spielbeinstellung etwas vorgebeugt und auf dem rechten Fusse ruhend beide Arme emporhebt, um in die Hände der Geliebten einen grossen weissen Zettel, eine Liebesbotschaft oder das neueste Gedicht, zu legen. Das Haupt ist entsprechend leicht gehoben, ein goldnes Schapel umzieht die Locken. Die Kleidung besteht aus einem langen rothen Aermelkleide mit gelbem Futter und Goldbesatze; um die Hüfte ist ein schmaler schwarzer Riemen mit weissen Knöpfen geschlungen, an der Seite hängt am weissen Gurte das mächtige Ritterschwert (schwarze Scheide, goldne Parirstange, goldner Knopf und kreuzweise mit weissen Streifen umwickelter Griff) herab. Der an der rechten Hüfte hervorschauende gelbe Gegenstand mag das Griffende eines Dolchmessers sein, das man dort zu tragen pflegte. Das Gebäude links besteht diesmal aus drei Theilen. Das untere, aus grünem Quaderwerke bestehende Stockwerk enthält innerhalb einer gelben Umrahmung und oberhalb eines gelben Schwellsteines eine purpurrothe Thür mit zwei weissen Bändern in Lilienform und mit einem weissen runden Knauf in der Mitte; von dem purpurnen Mittelgeschoss ist es durch einen schmalen Gesimsstreifen von gelber Farbe getrennt. Hier oben erscheint die Dame, in der schwarzen Oeffnung des niedrigen Fensters nur mit dem Oberkörper sichtbar und mit beiden Händen den Liebesbrief in Empfang nehmend. Sie trägt ein blaues Gewand mit Goldbesatz; das leicht vorgeneigte Haupt ist mit einem Gebende bedeckt. Den Abschluss dieses Stockwerkes bildet ein gelber Zinnenkranz, der in derselben Weise oben noch einmal als Abschluss eines dritten, blau gefärbten und mit einer schwarzen kreisrunden Oeffnung versehenen Geschosses auftritt. Auf der andern Seite des Bildes sehen wir den Rappen des Sängers ungeduldig mit dem rechten Vorderhufe scharrend und mit dem gesenkten Kopfe seinen Herrn an die Schulter stossend,

wie um ihn zur Eile zu mahnen. Die Ausstattung des Rosses ist noch bunter als gewöhnlich. Kopfzeug und Zügel sind roth getuscht, ersteres dabei noch mit weissen Knöpfen und goldnen Rosetten besetzt; Sattelbüge golden, Satteldecke grün mit weissen Verzierungen, Steigriemen und -Bügel weiss, Sattelgurte gelb und Brustriemen golden. Die Hinterpartie des Pferdes wird, wie erwähnt, vom Bildrande weggeschnitten. Der Schild, der diesmal rechts vom Helme erscheint, zeigt in goldnem Felde einen braunen Vogel (nicht Hahn, wie von der Hagen angiebt, sondern wohl eher eine Fasanhenne) mit rothen Fängen und rothem Schnabel. Der blaue Helm trägt den Rumpf desselben Vogels, aber golden tingirt, mit rothem Schnabel und einem purpurnen Kamme als Zimier.

Umrahmung: drei Streifen.

Heimat und Person unseres Sängers sind abermals bisher nicht mit Sicherheit bestimmt worden. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme von Fr. Grimme (Germania XXXVII, 161 ff.), der aus der Uebereinstimmung der Wappen (s. z. B. Grünenberg fol. CXLVIII) auf die Abstammung unseres Sängers aus dem bereits im XII. Jahrhundert nachweisbaren schwäbischen Geschlechte der Edlen von Stamheim schliesst. Die Abweichung in den Tinkturen kommt hierbei wiederum nicht in Betracht. Das Wappen des Thurgauer Geschlechts (s. z. B. Stumpf CCCCXIII), dem von der Hagen und Bartsch unsern Sänger zutheilen zu sollen glaubten, hat mit dem unsrigen gar keine Aehnlichkeit.

Unser Bild vermehrt die Reihe der den Liebesverkehr und die Liebeslisten darstellenden Bilder, ohne eigentlich einen neuen Gedanken hineinzubringen. Denken wir uns den Grafen Konrad von Kirchberg (Nr. 12) oder den Herrn Luitold von Seven (Nr. 52) von den Rossen gestiegen, so haben wir genau denselben Gegenstand, fast genau in derselben Weise dargestellt. Auch bezüglich der Art der Ausführung ist nichts hinzuzufügen, höchstens dass auf die Unklarheit darüber hinzuweisen wäre, ob der Dichter den Brief nimmt oder giebt. Wir haben uns nur nach Analogie der früheren Bilder für letztere Annahme entschieden.

89) Fol. 262b. Herr Goeli. LXXVIII. (G)

Herr Göli mit einem Freunde beim Brettspiele.

Auf einem das ganze Bild durchziehenden rothen Podium, dessen unterer Theil gelb getuscht und, wie üblich, mit fensterartigen gothischen Durchbrechungen verziert ist, steht eine an den Seiten geschweifte rothe Bank mit gelbem Sitzbrette. An beiden Enden sitzen die Spielenden, zwischen ihnen auf der Bank liegt ein aufgeklapptes Brettspiel. Beide Figuren sind einander zugekehrt; der Eine rechts sitzt mit übergeschlagenem rechten Beine da, während der Andere den linken Fuss hochgezogen und untergeschlagen hat. Die Person des Dichters ist nicht besonders hervorgehoben; man könnte ihn ebensowohl in der linksseitigen Figur erkennen in rothem Rock und blauem Ueberkleide, als auch in dem rechtsseitigen Spieler, der in grünem Unterkleide, purpurnem Aermel-Ueberwurfe mit

grünem Futter und einer blauen Gogel mit gelbem Futter dasitzt. Letzterer hat einen goldnen Schapel auf den blonden Locken ruhen und ist bartlos dargestellt, jener erscheint mit leichtem Vollbart und einem Pelzbarette, dessen grünes Kopfstück mit einem goldnen Knopf obenauf verziert ist. Eifrig sind sie beim Spiele, das wir heute als Triktrak oder tavole bezeichnen würden. Der Aeltere links scheint eben geworfen zu haben; die auf dem figurirten Brette liegenden weissen Würfel zeigen die Augen 4, 3 und 1. Seine rechte Hand schwebt noch dicht über der Tafel, die erhobene Linke erscheint im Begriff, einen weissen Stein zu setzen. Das Thun des Gegners ist nicht recht verständlich: mit der Rechten ergreift er einen auf dem Brette stehenden weissen Stein, während er mit der Linken auf den emporgehobenen Stein in der Linken des Anderen deutet. Entweder handelt es sich um einen Widerspruch und Streit, oder nur um ein Gespräch über die Bedeutung und den Werth des letzten Wurfes. Je drei weisse Steine liegen bereits auf dem oberen Rande des Brettes in den beiden Abtheilungen, sowie sechs schwarze auf dem mittleren Rande zwischen den beiden Feldern. Oben links frei schwebend der gelehnte Schild mit einem schwarz und weiss geschachten und gekrönten Löwen in rothem Felde, rechts der goldne Helm in Seitenansicht mit dem Rumpfe desselben Thieres als Zimier.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch diesmal herrscht Unsicherheit betreffs Person und Abstammung unseres Dichters. Während man ihn bisher gewöhnlich zu den Schweizer Dichtern rechnete, neigt man neuerdings mehr zu der Annahme, dass es sich um einen Vogt Goeli von Freiburg im Breisgau handelt, der 1273 bis 1289 urkundlich nachgewiesen worden ist*). Da das oben beschriebene Wappen sich nirgends sonst bisher hat nachweisen lassen, so ist es für die Entscheidung dieser Frage belanglos. Unser Bild, welches wiederum mit dem Texte nicht im Zusammenhange steht, hat sein Seitenstück gleich zu Anfang der Handschrift in einem Bilde des Nachtrags N I. Dort (Nr. 6) sahen wir den Markgrafen Otto von Brandenburg mit seiner Dame beim Schachspiel in ähnlicher Weise einander gegenübersitzend. Ein Vergleich beider Bilder fällt diesmal zu Gunsten des Grundstock-Malers aus. Die Figuren sitzen besser und sind freier in den Bewegungen.

90) Fol. 264ᵃ. Der Tanhäuser. LXXVIIII. (G)

Der Tannhäuser in der Tracht eines Deutschordens-Ritters.

Wir haben diesmal eines der selteneren Beispiele der Wiedergabe einer einzelnen Figur vor uns. Der Ritter erscheint, von vorn gesehen, in jener beliebten Pose mit seitwärts gestrecktem Spielbein, die wir so oft bereits angetroffen haben. In der herabhängenden Rechten hebt er das Ende des von den Schultern niederwallenden weissen Mantels etwas

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 17, wozu nachzutragen: Fr. Grimme in Germania XXXVII, 150 f. und in den N. Heidelb. Jahrb. IV, 66.

empor, die geöffnete Linke ist vor die Brust erhoben und mit der Innenfläche dem Beschauer zugekehrt. Das von einem weit abstehenden blonden Lockenwald und leichtem Bart umrahmte Antlitz ist ebenfalls geradeaus gerichtet. Von dem lila Barett wallt ein weisser Bund nach hinten hernieder, der dem Kopfe wie ein Heiligenschein als Hintergrund dient. Dieselbe Farbe, wie das Barett, zeigt der ungegürtet in langen Linien auf die Füsse herabfallende Rock, während der Mantel weiss erscheint mit einem leichten gelben Anflug in den Falten. Auf der linken Brust ist das Zeichen der Deutschordens-Ritter befestigt, ein grosses gleicharmiges schwarzes Kreuz. Beiderseitig neben dieser Figur sprossen aus dem Bildrande — ein Fussboden ist nicht angedeutet — je eine dünne rothe Ranke mit grünen Eichen- und Ahornblättern in Wellenlinien senkrecht empor. Darüber links oben der Helm, rechts der Schild; letzterer schwarz und golden getheilt, ersterer silbern mit zwei Hörnern als Helmzier, die mit je einem fächerförmigen Kamme besteckt und mit diesem, ebenso wie der Schild, mitten durch getheilt sind.

Umrahmung: wie bei Nr. 86.

Auch bei diesem Dichter, dessen Vorname uns nicht einmal überliefert ist, erscheint es noch nicht gelungen, Person und Herkunft mit Sicherheit festzustellen. Unser Wappen stimmt eben mit keinem der bekannten Linien, weder mit dem der Salzburger noch mit dem der Baierischen oder Schwäbischen Herrn von Tannhausen*), überein. Auch der Hinweis auf die Tracht eines Deutschordensritters — schwarzes Kreuz auf weissem Mantel — hat bisher keinen näheren Anhalt zur Bestimmung der Persönlichkeit geboten. Aus der Luft gegriffen wird immerhin dieser Hinsweis trotz der fehlerhaften Farbe des Rockes (bläulich statt schwarz) schwerlich sein, denn wenn nur allgemein auf eine Kreuzfahrt des Sängers (vgl. das Lied auf fol. 268^{b}, I) hingewiesen werden sollte, so hätte die Anbringung eines rothen Kreuzes auf der gewöhnlichen Kleidung genügt. Auffällig ist das Fehlen des Schwertes, unverständlich der Gestus der linken Hand.

91) Fol. 271^{a}. Von Bucheīm. LXXX. (G)

Der von Bucheīm unter einem blühenden Baume bei Lautenklange mit seiner Dame zechend.

Das übliche Podium, auf welchem die das ganze Bild durchquerende Sitzbank steht, erscheint diesmal aus zwei Theilen zusammengesetzt: einem untern gelben und einem oberen grünen Streifen, beide mit den gewöhnlichen schwarzen fensterartigen Durchbrechungen und Dreipässen versehen. In der Mitte auf der oberen Stufe sitzt, das Psalterium spielend, in Vorderansicht ein Jüngling in rothem Kleide und mit weissem Schapel im Haar. Das gelbe Instrument mit 3 Schalllöchern und zahlreichen weissen Saiten hält er vor der Brust, und fragend wendet sich der Kopf hinauf zu dem rechts

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 18.

über ihm mit gekreuzten Füssen auf der gelben Bank aufrecht der Dame gegenüber sitzenden Ritter. Aus den Schlitzen des blauen Ueberwurfes kommen horizontal vorgestreckt die purpurn bekleideten Arme hervor, die der Geliebten ein weisses becherartiges Trinkgefäss*) entgegen halten. Ein aus rothen und weissen Rosetten gebildetes Schapel ruht auf den blonden Locken des leicht emporgehobenen Hauptes. Die Haltung der gegenübersitzenden Frau ist ähnlich, nur dass sie die Füsse nicht über-, sondern nebeneinander aufgestellt und das Haupt statt erhoben geneigt zeigt. Die Haltung der Arme ist geradezu identisch mit der oben beschriebenen; dabei ist aber unklar, ob sie im Begriff steht, das Trinkgefäss aus der Hand des Sängers entgegen zu nehmen, oder ob sie das Glas soeben an diesen abgegeben hat. Die Dame trägt über einem grünen Unterkleide, welches wie beim Sänger nur an den Armen sichtbar wird, einen purpurnen Ueberwurf und über dem Gebende noch ein grünliches Schleiertuch, unter dem nur die Enden der langen Locken hervorschauen. Zwischen Beiden, gerade oberhalb des Kopfes des musicirenden Jünglings, steigt ein dünner grüner Stamm senkrecht hervor. In Kopfhöhe der Figuren sich nach beiden Seiten theilend, erfüllt er mit seinen geringelten Zweigen und den daran sitzenden rothen Knospen und fünfblättrigen Blüthen den ganzen obern freien Raum bis auf die rechte Ecke, wo der Wappenschild des Ritters angebracht erscheint. Dieser zeigt in rothem Felde ein geöffnetes Buch, auf dessen weissen Seiten folgender Spruch in gothischen Majuskeln steht: Minne . Sinne . Twinget . Strale . Qwale . Bringet. Der goldne Helm hat weiter links in den Zweigen des Baumes seinen Platz gefunden und ist mit einem weissen Hahnenrumpf als Zimier geschmückt.

Umrahmung: goldner Streifen, roth eingefasst und abwechselnd mit grünen und blauen Vierecken belegt.

Abermals ein nach Person und Geschlecht unbekannter Sänger. Von den allein in Frage kommenden schwäbischen und oberrheinischen Geschlechtern dieses Namens führt wenigstens keines das oben beschriebene redende Wappen. Ein Zusammenhang unseres Bildes mit der Dichtung ist auch diesmal wieder nicht vorhanden, oder höchstens insofern, als das Maienlied zu Anfang die allgemeine Stimmung der Scene beeinflusst haben könnte. Auffassung und Wiedergabe geben zu weitern Bemerkungen keinen Anlass: ein gutes Durchschnittsbild, mit allen Vorzügen und Mängeln des Grundstocks-Malers behaftet.

92) Fol. 273ᵃ. Herr Nithart. LXXXI. (6)

Herr Nithart von vier Männern umdrängt.

In der Mitte des Bildes sehen wir, seine Umgebung um Haupteslänge überragend, den Sänger in Vorderansicht auf welligem grünem Rasen hoch aufgerichtet, in der üblichen Spielbeinstellung dastehend. Die Rechte ist mit ausgestreckten Schwurfingern über das

*) Von von der Hagen IV, 434 fälschlich für ein Blatt gehalten.

Haupt, die Linke mit abwehrendem Gestus in die Höhe der Brust erhoben. Ein rother Rock, um die Hüfte von einem schmalen schwarzen Gurte mit weissen Knöpfen zusammengehalten, umhüllt die schlanken Glieder. Der grüne Pelzmantel hängt lose auf den Achseln und scheint im Begriffe, herabzugleiten. Das mit rothem Schapel gezierte blonde Haupt ist seitlich gesenkt zu dem zunächst rechts daneben dargestellten Bauer, der in geknickter Haltung von der Seite herantritt und den linken Arm des Ritters mit beiden Fäusten an der Achsel und am Ellbogen gepackt hält. Der Kopf, den eine weisse Haube deckt, ist mit grinsendem Ausdrucke zum Ritter erhoben. Die Kleidung des Mannes besteht aus einem purpurrothen kurzen Rocke, schwarzen Hosen mit schrägen rothen Streifen und einem hemdartigen Untergewande, das nur am Halse und den Unterarmen hervorschaut und aus einem weissen Stoffe mit dunkelbraunen Längsstreifen gefertigt ist (s. oben Nr. 61 und 66). An der Seite hängt an breitem weissen Riemen ein grosses Ritterschwert, das zu der bäurischen Erscheinung des Mannes in auffälligem Widerspruche steht. Ein Gleiches ist bezüglich der zweiten Figur rechts dicht am Bildrande der Fall. Auch hier ein dumm lächelndes Bauerngesicht, ein gelber, kurzer Rock mit grünen Querstreifen, grau-grüne Beinkleider mit Schrägstreifen in etwas dunklerem Tone, ein gestreiftes Unterhemd und eine schwarze Kappe auf dem Scheitel, dabei aber auch hier ein stolzes Ritterschwert an der Hüfte. Das Geckenhafte in der Kleidung dieses Mannes wird noch durch knallrothes Schuhwerk gesteigert, während dessen Farbe sonst fast ausnahmslos schwarz ist. Der rechte Arm ist mit halb drohendem, halb staunendem Gestus hoch erhoben, die Linke, gleichfalls geöffnet, auf die Brust gelegt. Diesen beiden Figuren entsprechen zwei in derselben Weise als Bauern gekennzeichnete jüngere Personen auf der andern Seite des Bildes. Der Vordere erscheint in blauem Rocke, gelben Hosen mit rothen Streifen, demselben Unterkleide aus weissem gestreiften Stoff und mit einer schwarzen Kappe auf dem Haupte, der dem Bildrande zunächst Befindliche in gelb gestreiftem, rothem Rocke, schwarzen Beinkleidern und grauem, nur am Halse hervortretendem Unterkleide. Sein Haupt ist unbedeckt und ebenso wie das der übrigen Bauern schräg zum Ritter erhoben. Als einzige Waffe erscheint auf dieser Seite des Bildes bei dem vordern Bauer ein grosser Dolch mit gelbem Griffe, hinter einer verzierten schwarzen Tasche von halbkreisförmigem Schnitt an der Hüfte hängend. Wie sein Genosse auf der andern Seite, wird auch dieser handgreiflich und packt den Ritter mit der Linken am Ellbogen des emporgehobenen Armes, während er die Rechte an dessen Hüfte legt. Die Armhaltung der hinteren Figur ist dieselbe wie bei der entsprechenden Figur rechts, nur dass der ausgestreckte Zeigefinger der erhobenen linken Hand eine Mahnung oder Drohung ausdrückt. Wappen fehlt; nur ein Schild-Umriss in Schwarz rechts oben vorhanden.

Umrahmung: Rautenmuster.

Die Heimat unseres Sängers, der sich selbst von Riuwental nennt, ist Baiern; seine Wirksamkeit fällt in die ersten Decennien des XIII. Jahrhunderts. Im Neidhart haben

wir bekanntlich neben Walther von der Vogelweide den bedeutendsten und einflussreichsten Lyriker des deutschen Mittelalters zu erblicken, den humorvollen Erfinder der „höfischen Dorfpoesie", d. h. jener Dichtgattung, welche „im Gegensatze zu der ritterlichen das Leben und Treiben der Bauern zum Gegenstand sich wählte"*) und für den Dichter mancherlei Nachstellung von Seiten der verspotteten Bauernschaft im Gefolge hatte. Und so sehen wir denn auch auf unserm Bilde den Sänger von Bauern umringt und dürfen uns wohl der Auffassung von der Hagens anschliessen, der darin einen solchen Ueberfall erboster Bauern erblicken will, die ihn wegen der in seinen Liedern enthaltenen Verspottungen des Bauernstandes zur Rede stellen und von denen er sich durch Längnen und List loszumachen strebt. Anscheinend haben sie ihn zu einem Schwur gezwungen, dass er förder glimpflicher mit ihnen verfahren wolle, und die grinsenden Gesichter rechts deuten auf eine gewisse Befriedigung über das Gelingen des Streiches. Auch das Geckenhafte und die Sucht, es den Rittern gleich zu thun, die so oft in den Gedichten Neidhards verspottet wird, hat der Maler in den grossen Ritterschwertern, den bunten gestreiften Kleidern, rothen Schuhen und dergl. glücklich zum Ausdruck gebracht. Das in unsrer Handschrift fehlende Wappen vermögen wir auch heute noch nicht mit Sicherheit zu ergänzen, indem das auf dem Grabsteine des Sängers im Wiener Stefansdome befindliche Wappenthier, der Fuchs, erst nachträglich in Folge einer Vermischung mit dem fränkischen Geschlechte Derer von Fuchs angebracht worden zu sein scheint**).

Vom künstlerischen Standpunkt aus gehört unsere Darstellung zu den besten in der ganzen Folge, und zwar nicht nur wegen der Lebhaftigkeit der Schilderung, der Freiheit und Deutlichkeit in den Bewegungen, sondern besonders wegen der erwähnten vortrefflichen Charakterisirung der Bauern. Kaum irgendwo sehen wir ausserdem den Maler des Grundstockes in solcher Weise den Gesichtsausdruck beherrschen, wie bei den beiden älteren Bauern rechts. An Stelle der ausdrucklosen, gleichförmigen Gesichtszüge ist eine lebenswahre Charakterisirung getreten, und wir fragen uns verwundert, warum uns der Meister nicht öfter Proben seines Könnens nach dieser Richtung hin vorgelegt hat. Wie trefflich das Profil mit der gemeinen, grossen Nase und dem vorspringenden Doppelkinne, wie sprechend die Falten der listig verzogenen Mundwinkel. Der Schlüssel für die richtige Auffassung der Scene liegt geradezu in den Mienen dieser beiden Bauern. Um sich des grossen Abstandes von dem sonst hierbei herrschenden Schematismus klar zu werden, bedarf es nur eines Blickes auf die Gesichter der drei übrigen Figuren: keine Spur von Leben, eine Individualisirung nicht einmal versucht. Wie sehr würde die Deutlichkeit mancher Darstellung gewonnen haben, wie viel anziehender sich die Betrachtung der Bilderfolge

---

*) K. Bartsch, Liederdichter XLIV.

**) S. darüber Allgem. Deutsche Biographie XXIII, 396, sowie E. Gennigen, Neidhart von Reuenthal, Progr. Prüm 1892.

gestalten, wenn der Maler sich öfter in dieser Weise vom Schema befreit und uns statt Puppen Menschen vorgeführt hätte. Dass sein Können hierzu ausreichte, dafür bietet unser Bild den besten Beleg.

93) Fol. 281[b]. Meister Heinrich Teschler. LXXXI. (N 1)

Meister Heinrich Teschler vor seiner im Bette liegenden Dame knieend.

Unter einem grünen Vorhange, der eng zusammengerollt an drei aus dem Bildrande hervorschauenden rothen Haken gardinenartig aufgehangen ist, so dass die Mitte höher hängt als die Seitentheile, sehen wir eine fast von der einen bis zur andern Seite herüberreichende Bettstelle aufgeschlagen und in dieser liegend, oder vielmehr aufgerichtet sitzend eine Dame, die Geliebte des Sängers. Der Sitte der Zeit gemäss, wonach man sich unbekleidet zu Bett legte, schaut der Oberkörper nackt oberhalb der Bettdecke hervor, während das leicht zur Seite geneigte Haupt mit einem schleierartigen Tuche und einem Blüthenkranze darüber bedeckt ist. Die Arme sind unterhalb des schlaff herabhängenden Busens gekreuzt; die Linke sucht die Bettdecke emporzuziehen, die Rechte macht den bekannten Segens- oder Redegestus gegen den unten am Fussende des Bettes vor ihr knieenden Sänger, auf den auch ihr Auge gerichtet ist. Hinter dem Kopfe sind zwei viereckige Kopfkissen zu sehen, das obere roth mit weissem Muster, das untere, um einen rechten Winkel dagegen verschoben, völlig weiss. Die Decke, welche den übrigen Körper der Dame und das ganze Bett bedeckt, ist von lila Farbe und mit goldnem Vierpass-Muster verziert. Das weisse Bettlaken zeigt eigenthümliche gelbe Schatten und ein Muster von vier rothen Punkten. Vor dem Bette rechts, der Dame zugewendet, also nach links hin knieend erscheint der Dichter mit weisser Kappe auf dem Haupte und in grünem Oberkleide mit einer Gogel daran von derselben Farbe. Vom rothen Unterkleide und den rothen Hosen werden nur die äussersten Theile an Armen und Beinen sichtbar. Die Hände streckt er mit bittender Geberde flach aneinandergelegt weit vor, der Kopf ist etwas nach vorn zur Seite geneigt, der Blick seitlich auf die Dame gerichtet. Unter der weissen Kappe quellen an Stirn und Nacken braune Locken hervor, das Kinn umgiebt ein leichter Vollbart. Ausser diesem Liebespaare werden noch zwei, wie gewöhnlich, kleiner gezeichnete Nebenfiguren, eine Kammerfrau und ein Knappe, sichtbar. Die Erstere links in der Bildecke, dem Ritter gegenüber vor dem Bette knieend und ihm beide Arme, die Rechte dabei mit mahnender Geberde, entgegenstreckend, der Knappe in Vorderansicht rechts zwischen Bett- und Bildrand in der üblichen Spielbein-Pose stehend. Auch dessen Rechte ist mit nichtssagender Bewegung halb erhoben; die Linke liegt vorn am Gürtel, während der Unterarm, an dem ein kleiner Schild hängt, das Schwert des Ritters gegen die Hüfte gepresst festhält. Der Schild hat die uns bekannte kreisrunde Form, ist hellgelb gefärbt und in der Mitte mit einem goldnen Buckel versehen, den ein schwarzes Ziekzack umgiebt. Das Schwert, in üblicher Weise mit goldnem Knaufe, goldner Parirstange und einem

schwarz- und weissgestreiften Griffe versehen, steckt in schwarzer Scheide mit umgeschlungenem weissem Tragriemen. Das Haupt des Knappen ist unbedeckt; lauernden Blickes schaut er seitwärts auf die im Bette sitzende Dame. Während die Kleidung des Knappen, wie gewöhnlich, einfach gehalten ist (rother Rock mit schwarzen Beinkleidern, die unten um die Knöchel weiss umwickelt sind), zeigt der Anzug der ersterwähnten weiblichen Nebenfigur zuäusserst links im Vordergrunde offenbar absichtlich eine reichere Ausstattung. Ueber einem blauen Kleide trägt sie einen weissen, an den Kanten mit schwarzer Stickerei verzierten Mantel, darüber einen weissen Pelzkragen und auf dem Haupte Schapel und Schleier in derselben Weise wie die im Bette ruhende Gebieterin. Helm und Schild sind an der gewöhnlichen Stelle links und rechts in der Ecke oberhalb der betreffenden Bogen des grünen Betthimmels angebracht. Der goldne Topfhelm in Seitenansicht ist mit einer rothen Helmdecke und einem gelben Pfühle versehen, auf welchem das Kleinod: eine schwarze, mit rothen Püscheln besteckte und an der Klappennaht mit weissen Ringen besetzte Tasche ruht. Dieselbe Figur erscheint im Schilde auf silbernem, weiss berankten Grunde.

Umrahmung: ein oben und unten lila, rechts und links blau gefärbter und ringsum roth-umränderter Streifen mit einem weissen Rankenzuge belegt, von dem grosse goldene Eichenblätter ausgehen. Die Ecken des Rahmens, wie gewöhnlich, golden.

Die Reihe der hier eingeschalteten Nachträge beginnt diesmal mit einem Schweizer. Wenigstens haben neuere Untersuchungen es wahrscheinlich gemacht, dass unser Sänger mit einem in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts nachweisbaren Heinrich Teschler aus Zürich identisch ist*). Das Wappen — offenbar ein redendes (Täschler!) — lässt uns freilich, da sonst nicht nachweisbar, auch diesmal bei der Geschlechts-Erforschung im Stich. Um unsere, mit den Gedichten des Teschler in keinem Zusammenhange stehende Scene richtig aufzufassen, muss man den Anschauungen der damaligen Zeit bezüglich des Umganges zwischen Männern und Frauen Rechnung tragen. So wenig Anstössiges darin lag, dem Gaste zur Bedienung im Bade Jungfrauen zuzugesellen, wie es oben auf dem Bilde des Herrn Jakob von Warte zu schauen ist, so naiv und leicht setzte sich die Sitte der Zeit auch über Situationen, wie die vorliegende hinweg. So ist denn auch in der That kein Zug von Lüsternheit in der Darstellung zu entdecken; denn dass die Dame ganz unverhüllt im Bette liegend zu sehen ist, entspricht, wie schon bemerkt, durchaus der mittelalterlichen Gewohnheit. Besondere künstlerische Vorzüge sind im Uebrigen unserem Bilde nicht nachzurühmen. Die oft erwähnten Eigenthümlichkeiten des Malers N I treten auch hier wieder hervor, so besonders bei allen vier Figuren der eigenthümliche Seitenblick, der den Gesichtern einen ganz unmotivirten Ausdruck des Lauernden oder Listigen verleiht.

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 18.

94) Fol. 285ᵃ. Rost, Kirchherr zu Sarnen. LXXXII. (N 1)

Herr Heinrich der Rost, Kirchherr zu Sarnen, wird von der Geliebten des Schopfes beraubt.

Die Scene spielt im Freien unter zwei grünen Bäumen, die sich schwerfällig rechts und links an der Seite bis zum oberen Bildrand erheben. Die an plumpen Stengeln sitzenden grossen Blätter haben die Herzform der Buchenblätter, wozu freilich die dazwischen verstreuten gelben Fruchtknospen mit grünen Kelchen nicht recht stimmen. Davor erstreckt sich in der ganzen Breite des Bildes eine Sitzbank, auf deren rechter Hälfte die Dame sitzt, während der Sänger zu ihren Füssen davor kniet. Die Bank ist mit einem Teppich belegt, dessen grüner Grund durch dunkelgrüne Streifen schräg mit Quadraten gemustert ist. Letztere sind mit je einem Vierpass in demselben dunklen Tone, wie die Streifen versehen und ebenfalls roth umrändert. In schroffem Gegensatze hierzu steht das schwefelgelbe Podium mit seinen masswerkartigen schwarzen Durchbrechungen. Auf diesem ruhen denn auch die Füsse der Dame, während der Sänger, von der Seite gesehen, vor dem Podium direkt auf dem Bildrande knieend erscheint. Das linke Knie hat er erhoben und sich mit dem Oberkörper nach vorne neigend, fasst er mit der Rechten an das unter dem hochgezogenen Gewande nackt hervortretende rechte Bein der Dame. Mit der andern Hand langt er nach oben, wie um der Geliebten in den Arm zu fallen, die eben mit schnellem Schnitte die Locken auf der linken Hälfte seines Kopfes herabgesäbelt zu haben scheint. Noch hält sie den blonden Haarbüschel mit der Linken gepackt, während die Rechte das grosse goldne Messer, mit dem die That vollführt ist, wie triumphirend schwingt. Das Haupt ist gesenkt und mit starrem Blick auf den Knieenden gerichtet. Etwas lebendiger ist der Ausdruck in den Mienen des Letzteren. Hier zeigt sich wenigstens eine Spur von Ueberraschung oder Missbehagen über den plötzlichen Verlust des langen Kopfhaares, der Zier des freien Mannes. Die Kleidung Beider ist einfach. Die Dame trägt ein blaues Hauskleid ohne allen Schmuck und auf dem Haupte unter einem grünen, mit rothen Tupfen verzierten Stirnreifen einen weissen, faltigen Schleier. Die Füsse sind beide unbekleidet. Die Figur des Sängers umhüllt ein langer, an der Seite geschlitzter lila Aermelrock mit Pelzfutter und Gogel von derselben Farbe. Das rothe Untergewand und die rothen Beinlinge schauen nur mit den Enden an Armen und Beinen hervor. Als Zuschauer des eigenthümlichen Vorganges, den wir unten näher zu bestimmen suchen werden, erscheint in Vorderansicht rechts neben oder hinter der Dame sitzend und an den rechtsseitigen Baumstamm sich anlehnend, eine zweite weibliche Figur, als Nebenperson in üblicher Weise kleiner gezeichnet. Sie trägt ein rothes Kleid und einen Schapel wie die Dame auf den blonden Locken. Schüchtern oder verschämt hält sie den Kopf gesenkt, der Blick irrt aber doch seitwärts zu dem Ritter hinüber, während die Linke einen Brief im Schosse und die Rechte eine weisse Scheere oder Zange vor der Brust hält. Schliesslich sehen wir links hinter dem knieenden Sänger oben auf der Bank ein eigenthümliches

Gestell. Es besteht aus einem hohen rothen Fuss und einem goldnen viereckigen Rahmen, der von einer Anzahl schwarzer Drähte leierartig durchzogen ist, und dessen oberer giebelartiger Theil in einer Lilie als Abschluss endet. Zwischen den Drähten hindurch laufen roth-gelbe Fäden, die sich nach links hin zu einer gemusterten Borte vereinigen und dort um einen kleinen, senkrecht am Bildrande befestigten blauen Haspel aufwickeln, auf der rechten Seite dagegen über eine neben dem Rahmen angebrachte sechseckige Rolle laufen. Von hier aus kommen sie als ein eng aneinanderliegender Strang wieder zum Vorschein, um dicht oberhalb des Kopfes des Sängers plötzlich aufzuhören*). Wir haben es hier offenbar mit der Darstellung eines mittelalterlichen Flechtstuhles zu thun, dessen Konstruktion freilich aus unserem Bilde nicht recht klar wird und für den wir auch vergeblich, z. B. unter den Geräthen auf den interessanten, aus derselben Zeit stammenden und unten näher zu besprechenden Konstanzer Wandfresken**) nach einem Anhaltspunkte suchen werden. Oben in der Mitte der Wappenschild des Ritters mit einem schwarzen Eisenrost in silbernem Felde, das rings von einem rothen, mit goldnen Rosetten belegten Bord umgeben ist. Der Helm fehlt.

Umrahmung: rother, schwarz-umränderter Streifen mit Gold-Ecken und demselben weissen Rankenmuster mit Goldblättern, wie auf dem vorigen Blatte.

Abermals ein Schweizer; wahrscheinlich jener Herr Heinrich von Rost aus Zürich, der 1316 als rector ecclesiae in Sarnen, 1322 als Chorherr in Wettingen bezeugt und 1330 gestorben ist***). Schade, dass auch diesmal unser redendes Wappen nicht weiter nachweisbar und somit zu einer Unterstützung dieser Annahme nicht zu verwenden ist. Für die Erklärung der dargestellten Scene liefert uns der Inhalt der Lieder abermals keinen Anhalt. Leider ist aber auch die Darstellung selbst so wenig bestimmt und deutlich, dass es schwer hält, den Absichten des Künstlers zu folgen. Es scheint, dass der Sänger in unziemlicher Weise die Geliebte bei der Arbeit gestört und zur Strafe dafür die Hälfte seines Schopfes eingebüsst hat. Dieser Deutung steht freilich gegenüber, dass unser Bild in dieser seiner Lascivität, die noch dadurch gesteigert wird, dass es sich um einen „Kirchherrn“ handelt, innerhalb des ganzen Bilderkreises der Handschrift allein stehen würde; ausserdem sind die nackten Füsse der Dame damit noch nicht erklärt. Möglich ebensogut, dass dem Maler ein bestimmter Vorgang im Sinne lag, der dem ihm vielleicht persönlich bekannten, Liebeslieder dichtenden geistlichen Würdenträger begegnet sein mochte. Das Räthselhafte des Vorganges bietet schliesslich noch den Hauptreiz des Bildes, dem

*) Dieses Aufhören der „Borte“ oberhalb des Kopfes hat von der Hagen (IV, 444) übersehen und in Folge dessen die Scene missverstanden. Auch in der Farbe besteht ein deutlicher Unterschied zwischen dem Haarbüschel und dem Borten-Ende.

**) S. darüber in den Mitth. der Antiqu. Gesellsch. in Zürich XV, 225 ff. Original-Durchzeichnungen von den zerstörten Originalen auch in den Grossh. Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe.

***) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 18. Fr. Grimme (N. H. J. IV, 67) wagt nicht zu entscheiden, „ob er einer freien Familie angehörte, oder dem Stande der Ministerialen beizuzählen ist“.

künstlerische Vorzüge sonst nicht gerade nachzurühmen sind. Störend besonders das Missverhältniss zwischen den Köpfen des Sängers und der Dame. — Auf den ersten Blick möchte man glauben, dass unser Bild, wie die Grundstock-Bilder, auf ein leeres, d. h. unlinirtes Blatt gemalt sei. Bei schärferer Prüfung treten aber ausserhalb des Rahmens die Enden der ehemaligen Linien hervor, die in der Mitte durch sorgfältiges Abwaschen entfernt zu sein scheinen.

95) Fol. 290ª. Der Hardegger. LXXXII. (G)

Der Hardegger vor zwei Herren stehend.

Rechts der Dichter stehend, links zwei Männer sitzend, alle Drei in Vorderansicht und etwas der Mitte zugewendet. Der Dichter scheint eben seinen Vortrag beendet zu haben und nun mit gekreuzt herabhängenden Armen in ruhiger Stellung und gesenkten Hauptes das Urtheil der beiden Richter zu erwarten. Letztere, auf einer gelben geschweiften Bank sitzend, die, wie gewöhnlich, auf einem rothen, mit grünem oberen Rande und den üblichen schwarzen Durchbrechungen versehenen Podium steht, gestikuliren lebhaft. Der Eine rechts, dem Sänger zunächst, in blauem Rocke und gelbem Unterkleide, hat beide Arme halb erhoben, wie wenn er eben mit den geöffneten Händen Beifall klatschen wollte, sein Nachbar in orangegelbem Rock und purpurfarbenem Pelzmantel hebt nur die Rechte mit einer Handbewegung, die Bedenken und Zweifel ausdrücken soll oder auch allgemein als Begleitung der Rede aufzufassen ist; die Linke ruht aufgestützt auf dem linken Oberschenkel. Die Kopfbedeckung Beider besteht übereinstimmend aus einem niederen Pelz-Barette mit weitem Bunde in den Farben des betr. Oberkleides oder Mantels, während der Sänger baarhäuptig dasteht in rothem Pelzrocke, der an den Unterarmen und im dreieckigen Brust-Ausschnitt ein grünes Unterkleid hervortreten lässt. Ueber dem Sänger das gelehnte Wappenschild, in Schwarz, Silber und Roth zweimal getheilt; links daneben der goldene Helm in Seitenansicht mit einem zweizipfligen, in Schwarz und Silber getheilten Zimier über einer rothen Helmdecke.

Umrahmung: drei Streifen.

Die Person unseres Dichters steht nicht fest. Dass wir es mit einem Schweizer zu thun haben, hat bereits von der Hagen nachzuweisen gesucht; dies wird auch dadurch wahrscheinlich, dass die beiden, wie wir gesehen haben, von späterer Hand in unserer Handschrift eingefügten Vorgänger (Nr. 93 und 94) ebenfalls Schweizer sind. Nach Fr. Grimme waren die Hardegger Ministerialen von St. Gallen*). Das Wappen erscheint denn auch, freilich mit veränderten Tinkturen (roth, weiss, blau) und anderer Helmzier im Grünenberg (XC) unter den Wappen anderer Schweizer Edlen. Siebmacher (I, 31) giebt dieselbe Darstellung wie Grünenberg, aber mit der Schreibweise „Haydegk“, während

*) Germania XXXIII, 55 und 440, XXXV, 310 und N. Heidelb. Jahrb. IV, 67.

in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 533 ein mit dem unsrigen übereinstimmender, aber unbezeichneter Schild wiedergegeben ist, den der Herausgeber im Anhange den Rosslingern von Altmannshofen zutheilt. Der Gegenstand ist abermals allgemeiner Natur und wohl in der oben angegebenen Weise zu deuten. Der Schlüssel des Verständnisses liegt in der Hauptperson. Der schräg zu Boden gerichtete Blick, die geschlossene Haltung der Arme, die ruhige Stellung, dies zusammen giebt ein im Gegensatze zu der Lebhaftigkeit der beiden anderen Figuren doppelt wirksames Bild innerer und äusserer Sammlung. Der Schematismus des Malers tritt dagegen wieder bei den sitzenden Figuren, die wie Zwillinge ausschauen, um so deutlicher und störender hervor.

Das vorliegende Blatt bietet einen der seltenen Fälle, dass ein Grundstock-Bild von Linien durchzogen wird, wenn auch nur von den vier die Kolumnen einschliessenden senkrechten Theilungsstrichen.

96) Fol. 292b. Der Schulmeister von Esslingen. LXXXIII. (N 1)

Der Schulmeister von Esslingen Schule haltend.

Die Scene spielt in einem Gemache, das dadurch angedeutet ist, dass oben zwei goldene Kleeblattbögen sich von goldenen Rundstab-Konsolen aus über das Bild herüber spannen, worauf lila Quaderwerk mit weissen Fugen ruht. An den Seiten und in der Mitte über den Kämpfern der Bögen erheben sich fialenartig plumpe Thürmchen, die beiden an den Seiten halbirt und bläulich mit rothem Dache, das mittlere röthlich mit blauem Dache. In dem auf diese Weise nach oben abgegrenzten Raume sehen wir links in halber Höhe, etwas der Mitte zugewendet, die Hauptfigur, den gestrengen Schulmeister sitzen, und zu seinen Füssen zwei ältere Knaben, anscheinend aus besserem Stande, denen er Unterricht ertheilt. Rechts davon eine Wiederholung dieser Gruppe in der Weise, dass etwas niedriger, aber auch der Mitte zugewendet sitzend ein Hilfslehrer dargestellt ist, wie er zwei vor ihm hockenden armen Kindern mit der Ruthe die Anfangsgründe beizubringen sucht. Als gemeinsame Bank dient den vier Kindern ein mit den üblichen masswerkartigen Durchbrechungen versehenes gelbes Podium, welches zugleich als Unterlage für die Sitze der beiden Lehrer dient. Der viereckige lila Kasten, auf dem die Hauptfigur thront, erscheint aber ausserdem noch auf eine zweite, blau angestrichene Unterlage gestellt, wodurch die Figur entsprechend höher im Bilde hinaufgerückt wird. Vor dem Sitze, d. h. für den Beschauer rechts daneben steht ein hohes Schreibepult, auf dessen geneigter blauer Platte ein aufgeklapptes leeres Pergamentblatt ruht, ursprünglich offenbar bestimmt, einen Vers oder Spruch aufzunehmen. Der ziegelrothe Ständer des Pultes ist beiderseitig leicht eingebogen und in der Mitte durch einen goldenen Rundstab verziert. Indem der Sänger sich dem Pulte zuwendet und den Oberkörper etwas vorbeugt, erhebt er demonstrirend die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger, während er in der Linken eine grüne Ruthe emporhält. Der Blick ist auf das Blatt herabgerichtet, und das lockige Haupt, das

von einer Pelzmütze mit rothem Bunde bedeckt wird, dementsprechend geneigt. Auf Kinn und Wangen sprosst ein leichter Bart, der aber das jugendliche Aussehen des Sängers nicht beeinträchtigt. Die Kleidung besteht aus einem einfachen blauen Aermelrocke; das rothe Unterkleid kommt nur an den Unterarmen zum Vorscheine. Die beiden zu und unter seinen Füssen auf dem erwähnten Podium sitzenden kleinen Zuhörer erscheinen einander zugewendet, der eine in rothem, der andere in grünem Rocke, der linksseitige baarhäuptig, der rechtssitzende mit einer rothen Bundmütze auf dem Haupte. Beide gestikuliren lebhaft und zeigen, der eine mit der Rechten, der andere mit der Linken auf ein aufgeklappt zwischen ihnen liegendes Buch. Der Blick des rechts Sitzenden ist dabei nach oben, auf den Lehrer gerichtet, während der Gefährte ängstlich auf das Buch herabschielt. Im Gegensatze zu diesen wohlbekleideten und offenbar älteren Schülern erscheinen die beiden Zöglinge des zuäusserst rechts sitzenden und wesentlich kleiner als die Hauptperson dargestellten Hilfslehrers nur mit weissem Hemde bekleidet, durch welches hindurch man die Glieder (sogar die Geschlechtstheile) deutlich erblickt; um den ärmlichen Zustand noch anschaulicher zu machen, hat der Maler dem einen Knaben schwarze zerrissene Strümpfe angethan, welche weder Spitzen noch Hacken besitzen. Der Lehrer in rothem Aermelrocke mit Gogel und grünem Unterkleide scheint eben im Begriff, die Knaben zu züchtigen, die angsterfüllt zu ihm aufschauen und beide die Arme empor heben, der eine bittend mit zusammengelegten Händen, der andere abwehrend mit ausgestreckten Fingern. Die Haltung der Ruthe in der Rechten des Lehrers und der lehrende Gestus der linken Hand sind dieselben, wie bei der Hauptfigur. Ebenso ist auch der unbedeckte Kopf mit strenger Miene zu den Kindern herabgesenkt, wobei eine Tonsur sichtbar wird. Wappen fehlt.

Umrahmung: grüner, mit goldenen Kreisen belegter Streifen, rothumrändert und mit goldenen Quadraten in den Ecken.

Der nur aus diesem Nachtrag unsrer Handschrift bekannte Dichter erscheint, wie schon von der Hagen*) erkannt hat, mit einem magister Henricus scholarum seu doctor puerorum in Esslingen identisch, der als Schiedsrichter in einer Urkunde des Jahres 1280 genannt wird. Ueber Herkunft und Lebensumstände dieses, jedenfalls den bürgerlichen Kreisen angehörigen Minnesängers ist sonst nichts bekannt. Dargestellt ist er in seiner Eigenschaft als Lehrer, und zwar als Lehrer vornehmer Kinder, während der geistliche Hilfslehrer mit dem Volksunterrichte betraut erscheint. Die Darstellung zeigt so recht wieder die lebhafte und frische Auffassung des jüngern Malers N I, besonders bei der rechtsseitigen Gruppe. Hier ist auch die Wiedergabe des Mienenspiels besser geglückt, der Ausdruck im Gesichte des Lehrers sogar vortrefflich. Störend abermals die grelle Buntheit und schlechte Zusammenstellung der Farben.

*) Minnesänger IV, 448.

Zu den darauf folgenden, nachträglich eingetragenen Liedern des Minnesängers:

97) **Meister Walter von Breisach**

ist kein Bild vorhanden.

98) **Fol. 299ᵃ. Von Wissenlo. LXXXIII. (G)**

Der Minnesänger von Wissenlo seiner Dame auf einer Bank gegenübersitzend und mit einem Kinde spielend.

Wir sehen das Liebespaar, wie so oft schon, einander zugewendet auf einer Bank gegenübersitzen. Letztere reicht auch diesmal durch das ganze Bild und steht auf einem grünen Podium, dessen übliche fensterartige Durchbrechungen unten auf der Vorderseite der gelben Bank wiederkehren, während die Oberfläche mit einer grün gemusterten weissen Decke belegt ist. Der Sänger rechts, in blauem Aermelkleide mit rother Gogel und in rothem, nur an den Unterarmen sichtbarem Unterkleide, hat den Oberkörper und das mit einem goldenen Schapel geschmückte Haupt leicht vorgebeugt und beide Arme halb erhoben vorgestreckt. Mit der Rechten hält er ein kleines, auf der Bank stehendes Kind in der Gegend der Achselhöhle gepackt, mit der Linken deutet er auf dasselbe hin. In ähnlicher Haltung erscheint die gegenübersitzende Dame. Auch sie hat den Oberkörper und beide Arme vorgestreckt; dabei legt sich die Linke dem Kinde an die Hüfte, die Rechte hält sein Händchen. Mit weitem Schritte scheint dies nach rechts zum Sänger hin eilen zu wollen; hierbei wendet es jedoch den Oberkörper zur Mutter zurück und sucht mit der ausgestreckten Rechten deren Hals zu erreichen, während die Linke, wie erwähnt, sich ängstlich in die Rechte der Mutter legt. Die Kleidung des Kindes besteht aus einem orangefarbenem Hemde, unter dem die nackten Füsse eben noch hervorschauen; auf den lockigen Haaren ruht ein kleines goldenes Schapel; die Mutter trägt ein blaues Unterkleid, das nur an den Aermeln aus dem Schlitze des purpurnen Ueberwurfes hervorkommt; das in langen Locken herniederfluthende Haar wird von einem Gebende zusammengehalten. Links oben der Wappenschild mit einem blauen, von zwei silbernen Rosetten belegten Balken in goldenem Felde, rechts daneben der rothe Helm, von der Seite gesehen und mit einer Helmzier, welche aus dem vielfach vorkommenden, nach beiden Seiten hörnerartig ausladenden Schirmbrette besteht, dessen beide Spitzen mit Pfauenfedern besteckt sind und dessen Fläche dieselben Tinkturen und dasselbe Heroldsbild wie der Schild aufweist.

Umrahmung: Drei Streifen.

Auch dieser Sänger ist weder nach Geschlecht und Herkunft, noch viel weniger seiner Persönlichkeit nach bisher mit Sicherheit bestimmt worden. Man will in ihm einen Angehörigen des Geschlechtes erkannt wissen, das in dem Heidelberg benachbarten Dorfe Wiesloch seinen Sitz hatte, dessen Wappen aber von dem unsrigen vollkommen verschieden ist und nach Mone (Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins I, 121, 123 u. s. w.) einen Geierkopf mit Haubenfedern aufweist.

Der Sinn unseres Bildes ist nicht recht deutlich: hält der Ritter das Kind (sein eignes?) von sich ab, oder ist er im Begriff, es in Empfang zu nehmen? Stösst die Dame das zärtlich nach ihr langende Kind von sich, oder sucht sie es an sich zu ziehen? Der Text giebt wiederum keinen Anhalt. Der Zwiespalt in der Haltung des Kindes ist dabei an sich gut ausgedrückt. Es strebt mit den Armen nach der Mutter, während die Bewegungsrichtung nach dem Sänger hin geht. Störend wirkt nur das Schreiten des Kindes auf der oberen, d. h. hinteren Kante des Sitzes. Wie gewöhnlich, erscheint nämlich auch diesmal die Oberfläche der Bank perspektivisch schräg von oben gesehen, und das Liebespaar auf dieser Fläche sitzend. Das Kind müsste somit in der Mitte derselben Fläche stehend dargestellt sein und nicht auf der oberen Kante. Der beabsichtigte perspektivische Eindruck wird dadurch vollständig vernichtet.

99) Fol. 300ª. Von Wengen. LXXXIIII. (6)

Der Sänger und die Geliebte in zärtlicher Umarmung.

Auf welligem grünem Grunde sehen wir vier Personen stehen: in der Mitte das Liebespaar in zärtlicher Umschlingung, links hinter dem Sänger ein Genosse, rechts entsprechend eine Begleiterin hinter der Dame. Die Scene ist so zu denken, dass die Dame mit ihrer Begleiterin von rechts her aus ihrem durch einen frei schwebenden Giebel angedeuteten Hause herausgetreten, und der Sänger mit seinem Freunde ihr entgegengeeilt ist. Vorgebeugten Leibes, in vorschreitender Stellung, die Arme um die Schultern der Geliebten schlagend und ihr Haupt fest an das seine drückend, so steht er vor uns, während die Dame, mit dem Oberkörper vor der stürmischen Liebkosung etwas zurückweichend, beide Arme um ihn schlingt. Indem sie dabei den Saum des rothen Pelzmantels festhält, der über dem blauen Kleide liegt, hüllt sie den Geliebten fast ganz darin ein. Die Tracht des Letzteren, ebenso wie seines hinter ihm stehenden Gefährten, besteht in einem gelben kurzen Hauskleide von so eigenthümlich dünner Beschaffenheit, dass die schwarzen Beinkleider an den Oberschenkeln hindurchschimmern. Ein schwarzer, mit goldenen Tupfen besetzter Gürtel, dessen Ende, wie gewöhnlich, vorn weit herabhängt, hält den Rock in beiden Fällen zusammen. Man sieht deutlich, dass die schwarzen Hosen unter dem Rocke am Gesäss endigen, und nur ein Zipfel an der Seite zur Befestigung am „bruoch“ weiter hinanfreicht. Die Stellung des Gefährten ist die übliche mit vorgesetztem linkem Standbeine; beide Arme sind mit verwunderungsvoller Geberde erhoben. Das leicht gebeugte Haupt erscheint, ebenso wie das des Minnesängers, leise geneigt und ohne jede Zier oder Bedeckung. Die entsprechende weibliche Figur auf der rechten Seite, in derselben Weise als Zeugin des Vorganges danebenstehend, hält gleichfalls beide Arme halb erhoben. Zugleich klemmt sie einen Zipfel des emporgenommenen Ueberwurfes mit dem linken Unterarm am Körper fest, während die Linke eine warnende Bewegung macht. Wie die

Herrin trägt sie ein weisses Gebende auf den wallenden Locken; die Kleidung besteht aus einem purpurnen Unterkleide und ärmellosen grünen Ueberwurfe mit gelbem Futter. Oberhalb dieser Figur erscheint, wie erwähnt, frei schwebend neben dem Bildrande ein purpurrothes Mauerstück, das unten von einem gelben Kleeblattbogen giebelartig begrenzt ist und oben einen Zinnenkranz als Abschluss zeigt. Links davon der Schild und der silberne Helm, ersterer in Gold und Roth geviert, letzterer in Vorderansicht mit zwei nach Art des Schildes gevierten Büffelhörnern als Zimier.

Umrahmung: goldene Rauten auf blauem, roth umrändertem Grunde.

Die Herkunft unseres Dichters ist durch das Wappen, welches als das des Thurganischen Geschlechtes der Freiherrn von Wengen oder Wengi bekannt ist*), zweifellos bestimmt; vielleicht ist er mit einem Burkhard von Wengen identisch, der um die Mitte des XIII. Jahrhunderts mehrfach urkundlich bezeugt wird. Der Vorgang ist frei erfunden, einfach und verständlich wiedergegeben. Auffällig ist nur die übereinstimmende unvollkommene Bekleidung der beiden Männer, die der Situation nicht recht entspricht. Wie sehr unser Maler im Schematismus befangen ist, zeigt auch hier wieder die Uebereinstimmung der Gesichter. Keine Spur von Ausdruck oder Individualisirung; wie Zwillinge stehen die Männer und Frauen einander gegenüber. Gut gelungen in den Bewegungen ist die Mittelgruppe, das Einhüllen in den Mantel eigenartig und gut beobachtet.

100) Fol. 302ª. Herr Pfeffel. LXXXV. (G)

Herr Pfeffel in Gegenwart seiner Dame dem Fischfang obliegend.

Unten im Vordergrunde eine Wasserfläche, durch die üblichen breiten Wellenlinien angedeutet, die nach rechts zu hügelartig ansteigen. Vier Fische, anscheinend Hechte und Karpfen, tummeln sich darin; ihre Umrisse sind mit schwarzen Linien in die grünen Wellenstreifen hineingezeichnet. Ein fünfter Fisch wird eben von dem in der Mitte des Bildes auf dem grünen Ufer in Vorderansicht stehenden Sänger mittelst der Angel dem feuchten Elemente entrissen. Die Haltung des Angelnden ist dabei arg missglückt. Ueber dem Haupte hält er den gelben Angelstock unterhalb der Mitte mit der Spitze nach rechts hin empor, während die ausgestreckte Linke in Schulterhöhe nach der dicken schwarzen Angelschnur greift, an der der Fisch baumelt; zugleich biegt sich der Oberkörper, indem die Kniee etwas einknicken, so weit nach der andern Seite herüber und herum, dass eine ganz verzwickte Stellung herauskommt. Der Kopf ist geradeaus, der Blick seitwärts auf

*) Vgl. Stumpf, Schweizerchronik (1606) fol. 434, und Siebmacher V, 179. In der Züricher Wappenrolle führt dasselbe Wappen (Nr. 280) die Beischrift Haitnow. In einer bei Grimme (Germania XXXV, 314) angezogenen Urkunde vom 6. Mai 1258 erscheint unser Burchard von Wengen als Zeuge bei einem Schenkungsakte eines Burchardus miles de Heithinowe (Heiterhofen). Dass hier ein Zusammenhang vorliegt, erscheint zweifellos.

die Dame gerichtet. Diese erscheint zuäusserst links auf einer erhöhten Stelle des grünen Ufers sitzend, dem Sänger zugewendet und den Kopf zu ihm erhebend, als Zuschauerin bei dem Vorgange. Die Linke ist auf das Knie gestützt, die Rechte mit theilnehmendem Gestus erhoben. Die Tracht Beider ist die der vornehmen Stände; der Sänger in blauem, goldbesäumten Aermelrocke mit gelbem Futter über einem rothen Unterkleide, die Dame in purpurrothem Ueberwurf und grünem Kleide. Ein Gebende umzieht die langwallenden Locken, das Haupt des Ritters ziert ein schmales goldnes Schapel. Als Abschluss nach rechts hin hat der Maler dicht am Bildrand ein hinter dem Wellenberge hervorsteigendes Bäumchen angebracht, das von seinem purpurnen Stamme aus einige purpurne Zweige mit steifen grünen Blättern in's Bild hinein entsendet. Links oben der Schild: in blauem Felde eine menschliche Büste in Dreiviertel-Ansicht aufweisend; auf den blonden Locken ruht ein goldnes Barett, das Gewand ist silbern. Derselbe menschliche Rumpf kehrt als Kleinod des silbernen Helmes wieder; auch die Tinkturen sind dieselben, nur dass statt des silbernen, ein rothes Gewand erscheint, das in die Helmdecke übergeht.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch über die Person und Heimat dieses Dichters sind die Akten noch nicht geschlossen. Die Stellung in unsrer Handschrift zwischen dem von Wengen und dem Taler spricht für schweizerische Abstammung, andere Gründe lassen Tiroler- oder Elsässer-Ursprung wahrscheinlicher erscheinen*). Jedenfalls kann unser Wappen nicht, wie Grimme glaubt**), zu Gunsten der letzteren Annahme verwendet werden, da es nicht den Pfaffen aus dem Wappen des Baseler und Rappoltsweiler Geschlechtes, sondern einen jungen Mann in silbernem Rock und mit goldner Mütze auf den blonden Locken darstellt, also auch gar kein redendes Wappen (Pfäffle, Pfeffel) ist. Die dargestellte Kopfbedeckung, die von der Hagen (IV, 461) fälschlich als Abtsmütze bezeichnet, deutet keineswegs auf den geistlichen Stand hin, sondern findet sich z. B. in unsrer Handschrift auch auf dem Haupte des Hesso von Rinach (Nr 39) und des Winsbeken (Nr. 70).

Ein Zusammenhang zwischen Dichtung und Bild liesse sich allenfalls aus der siebenten Zeile des dritten Liedes herleiten, worin es heisst, dass der Dichter in der Minne Stricken gefangen sei, doch ist hier nicht vom Angeln die Rede, das dichterische Bild ausserdem ein so naheliegendes und gewöhnliches, dass wir auch diesmal lieber eine freie Erfindung des Malers annehmen. Die oben besprochene verzwickte Haltung der Hauptfigur stört den Gesammteindruck des Bildes nicht unwesentlich, während das hügelartig ansteigende Wasser und das bunte Bäumchen, das eine ganz unmögliche Form hat, zu den Eigenheiten des Malers zu rechnen sind, die wir ein für allemal mit in den Kauf

---

*) S. K. Bartsch, Schweizer Minnesänger XLIX sq., sowie Fr. Grimme, Germania XXXV. 306 fg. und 313.

**) N. Heidelb. Jahrb. IV, 68.

nehmen müssen. Besser gelungen ist die sitzende Figur, wenngleich der aufgestützte linke Arm arge Verzeichnung aufweist. Die Fische sind flott und sicher in den Umrissen entworfen; das Ganze zudem frisch in der Erfindung, und eine wohlthuende Abwechslung innerhalb der ewig wiederkehrenden Zärtlichkeits-Scenen. Ein breiter Streifen Deckweiss, der sich vom rechten Ellbogen des Dichters senkrecht nach unten zieht, verhüllt die ursprüngliche Vorzeichnung des Angelstocks, die bei Durchsicht von der Rückseite her noch deutlich zu sehen ist. Derlei Pentimenti sind nicht selten auf den Bildern des Grundstocks; nur tritt das Deckweiss diesmal kräftiger hervor, weil es über die horizontalen Schriftlinien hinweggeht. Unser Blatt bietet nämlich die einzige Ausnahme einer vollständigen Liniirung eines Grundstockbildes (vgl. oben S. 273).

101) Fol. 303ᵃ. Der Taler. LXXXV. (G)

Der Taler vom Könige eine Urkunde entgegennehmend.

Abermals unten ein quer durch das ganze Bild reichendes gelbes Podium, das einer auf der linken Seite stehenden gelben Bank als Unterlage dient. Letztere zeigt an den Seiten die übliche geschweifte Form und ruht auf einem zweiten Untersatze, der gleichfalls gelb getuscht und ebenso wie das Podium mit den oft beschriebenen schwarzen rosettenartigen Durchbrechungen versehen ist. Die auf diesem Sitze in halber Seitenansicht dargestellte Figur ist durch die Krone auf dem Haupte als König gekennzeichnet. Den Oberkörper leicht vorbeugend, hält sie mit der Linken dem vor ihr knieenden Sänger ein weisses Blatt hin, während die Rechte eine hinweisende Geberde macht. Der König trägt einen blauen Pelzmantel, dessen kurze Aermel leer herabhängen, und der in seinen untern Partien theils auf der Bank, theils auf den Knieen aufruht, so dass das purpurne Unterkleid sowohl an den Armen wie unten vor den Beinen sichtbar wird. An Hals und Handgelenken breite Goldborten. Ein an dem weissen Blatte hängendes grosses Spitzsiegel, welches in goldnem Felde den schwarzen Reichsadler zeigt, kennzeichnet das Blatt als eine Urkunde: einen Lehensbrief oder dergl. Der Dichter, der sich auf das linke Knie niedergelassen hat und zum Herrscher emporschaut, nimmt demüthig mit beiden Händen den königlichen Brief entgegen. Die Kleidung besteht aus einem rothen Aermelkleide mit Goldbesatz. Das Haupt ist entblösst; das Pelzbarett erscheint an einer weissen Schnur auf dem Rücken hängend. Zuäusserst rechts zwischen dem Dichter und dem Bildrande wird eine dritte Figur, fast ganz in Vorderansicht dastehend, sichtbar. Ein gegürteter grüner Rock, wie ihn der Sänger trägt, wallt bis auf die Füsse. An der linken Hüfte, theilweise vom linken Arme verdeckt, hängt ein rundes goldenes Tellerchen oder Täschchen, mit demselben kaiserlichen Wappen wie das erwähnte Siegel versehen. Der rechte Arm ist mit staunender Geberde erhoben, der linke liegt vor dem Leibe. Das unbedeckte Haupt erscheint zum knieenden Sänger herabgebeugt. Links oben der goldne Helm

in Vorderansicht mit einem blauen Hut, der mit fünf schwarzen Schilfkolben an grünen Stengeln besteckt ist, als Kleinod; rechts der Schild, auf silbernem Grunde einen blauen, ebenfalls mit fünf Schilfkolben besteckten Berg (nicht Dreiberg) zeigend.

Umrahmung: drei Streifen.

Vorname und Herkunft unseres Dichters sind auch diesmal bisher noch nicht festzustellen gewesen, doch erscheint die Annahme, dass wir es mit einem Schweizer Dichter aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts zu thun haben, nicht ohne Wahrscheinlichkeit*). Der deutsche König, welcher den Brief überreicht, dürfte nach von der Hagen (IV, 462) einer der beiden Söhne Kaiser Friedrichs II. sein, möglicherweise aber auch Friedrich II. selbst. Der Vorgang an sich ist unbekannt und auch aus dem Texte der Gesänge nicht erklärbar; die Deutung hängt wesentlich von der Auffassung ab, die man dem unterhalb des weissen Zettels angebrachten, mit dem Reichsadler versehenen Gegenstande giebt. Dass es sich nicht um eine Verzierung des königlichen Gewandes (von der Hagen IV, 462) handelt, geht aus der Art der Anbringung unzweifelhaft hervor. Am nächstliegenden erscheint unsere obige Deutung als Siegel (vgl. unten Nr. 123), wodurch dem Blatte die Bedeutung einer Urkunde, einer Schenkung, eines Lehensbriefes oder dergl. verliehen wird. Sicher scheint, dass es sich diesmal nicht um ein Ueberreichen, sondern um ein Entgegennehmen seitens des Dichters handelt. Der Gestus des Königs und die Art, wie der Dichter mit beiden Händen nach dem Zettel langt, lassen dies hinlänglich deutlich erkennen. Krone und Reichsadler stimmen mit den entsprechenden Gegenständen auf dem Bilde Kaiser Heinrichs (Nr. 1) überein. Nicht recht zu unterscheiden ist der gleichfalls mit dem Reichsadler in goldenem Felde versehene Gegenstand, der unterhalb des Armes des rechts stehenden Hofmannes oder Ritters zum Vorscheine kommt. Wir haben ihn oben als kleinen Teller oder Tasche bezeichnet; möglicherweise handelt es sich dabei um ein Abzeichen, das den Betreffenden als königlichen Siegelbewahrer oder dergl. kennzeichnen soll. Im Uebrigen geben Technick und Auffassung zu Bemerkungen keinen Anlass.

102) Fol. 305ª. Der tugendhafte Schreiber. LXXXVI. (6)

Der tugendhafte Schreiber beim Geldwägen.

Die Hauptperson, der Dichter, erscheint links auf einer gelben Bank, mit ebenso getuschtem Podium darunter, sitzend. Er wendet sich etwas nach rechts, wo drei Personen anscheinend mit Geldwägen beschäftigt sind. Der linke Arm ist bis auf die auf dem Knie ruhende Hand völlig vom blauen Pelzmantel bedeckt, der rechte Arm, mit mahnender Geberde erhoben, schaut frei aus dem seitlichen Schlitze des Mantels und

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 19. Das von Siebmacher (IV. 183) wiedergegebene Wappen der Thaler, sowie Nr. 317 der Züricher Rolle haben mit dem Wappen unseres Dichters nichts gemein.

Pelzkragens hervor, so dass das rothe Unterkleid hier wenigstens sichtbar wird. Roth ist auch der Deckel des Pelzbaretts, welches auf dem etwas emporgerichteten Locken-Haupte ruht. Ein eigenthümlicher weisslicher Gegenstand findet sich an den Füssen angebracht. Es scheint ein Fusseisen zu sein, dessen Ringe um die Knöchel gelegt sind, während der mittlere Verbindungs-Theil mit einem Loche für den Ketteuring versehen ist. In der Höhe der Kniee dieser Figur zieht sich eine rothgetuschte Tafel, deren Stützen nicht sichtbar sind, nach rechts quer durch das Bild. Hinter ihr erscheinen zwei Männer auf dem grünen Rasen stehend, beide in der beliebten Spielbeinstellung und lebhaft gestikulirend, beide dem Dichter sich zuwendend und auf ihn schauend, sowie in gleicher, nur verschieden gefärbter Tracht: der vordere nämlich in gelbem Unterkleide, das eben noch an den Unterarmen aus den Aermeln des purpurnen Rockes hervorkommt, der danebenstehende entsprechend in rothem Unter- und grünem Obergewande. Der Bund des Pelzbaretts ist bei dem Einen purpurfarbig, bei dem Andern zinnoberroth getuscht. Die Gesten sind nur zum Theil verständig. Der dem Sänger zunächst Stehende weisst nämlich mit geöffneter Linken auf den auf dem Tische ruhenden Geldsack und mit der Rechten auf seinen Nachbar, während Letzterer ebenso auf diesen deutet und die geöffnete Rechte mit allgemeiner Geberde erhebt. Eine zuäusserst rechts vor dem Tisch-Ende befindliche, vom Bildrande halb durchschnittene vierte Figur stellt einen Diener in orangegelbem Rocke dar, der über die rechte Schulter einen schwarzen Geldsack liegen hat und sich tief mit diesem auf den Tisch vornüberbeugt. Das vordere Ende des Sackes ist hierbei geöffnet, so dass die silbernen Geldstücke innerhalb der schwarzen Oeffnung, aber ohne herauszurollen, wie aufgeklebt, sichtbar werden. Links daneben liegen auf dem Tische zwei silberne Gegenstände mit unregelmässigem runden Umrisse, offenbar die Gewichte für die grosse, vorn am Tische bis auf den Bildrand herabhängende Wage. Letztere selbst ist in allen Theilen gelb getuscht; nur die drei Stricke, welche jede der beiden halbkugelförmigen Schalen mit dem Wagebalken verbinden, sind weiss. Links oben der Schild, drei rechtssehende (2 : 1) dreitheilige rothe Blumen mit blauen Kelchen und Stielen in silbernem Felde aufweisend, rechts der goldene Topfhelm in Vorderansicht mit silbernen Büffelhörnern, die mit je 5 ebensolchen Blumen besteckt sind, als Zimier.

Umrahmung: drei Streifen.

Unser vom Wartburgkriege her wohl bekannter Dichter, der in späteren Chroniken den Namen Heinrich führt, ist hinsichtlich seiner Persönlichkeit gleichfalls noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Die Herkunft aus Thüringen steht ausser Frage, das Wappen aber ist sonst nicht nachweisbar*). Auf unserm Bilde erscheint der „Schreiber" in der Rolle eines Schatzmeisters oder Kämmerers. Das Geld wird herbeigeschleppt, um in

*) Das bei Siebmacher (III, 110) angegebene Wappen der Schwäbischen Schreiber weicht völlig von unserm ab.

Gegenwart zweier Zeugen vor seinen Augen, der damaligen Zeit entsprechend, gewogen zu werden. Unerklärlich ist dabei die Lebhaftigkeit der Geberden der drei Personen, unverständlich die anscheinende Fesselung der Beine des Sängers; wenigstens ist dem Verfasser kein mittelalterlicher Brauch bekannt, wonach etwa ein Aufsichtsbeamter oder Richter für die Dauer eines derartigen Geldgeschäftes angeschlossen zu werden pflegte. Von der Hagen scheint das Fusseisen ganz übersehen zu haben. Der Vorgang an sich ist einfach und klar wiedergegeben. Ungeschickt erscheint nur die tiefe Anbringung der Wage, von der man ausserdem nicht weiss, woran sie aufgehängt ist. Im Ganzen eine gute Durchschnittsleistung ohne besondere Vorzüge oder Schwächen.

103) Fol. 308[b]. Steinmar. LXXXVII. (G)

Herr Steinmar im Kreise der Freunde den Freuden des Mahles im Freien huldigend.

Auf einer gelben Bank sehen wir vier Edelleute, denen ein fünfter von rechts her Speise und Trank zuträgt, in fröhlichster Stimmung neben einander sitzen. Die am Ende rechts ausgeschweifte Bank steht, wie gewöhnlich, auf einem Podium, das dieselbe gelbe Farbe, sowie die üblichen Durchbrechungen aufweist. Die vier Personen sind in zwei Gruppen getheilt. Von den beiden äussersten links erhebt der eine unter freudigem Zurufe die Rechte dem erwähnten, mit Schüssel und Kanne heranschreitenden Genossen entgegen, die andere Hand ruht auf dem Knie des übergeschlagenen linken Beines. Der ganze Körper ist hierbei etwas nach rechts gewendet, während der Nachbar in voller Vorderansicht erscheint und nur den Kopf nach der Seite, dem Ankömmling zu, wendet. Auch diese Figur stützt die eine Hand auf das Knie, während sie mit der Linken dem Freunde den Becher darreicht. Der dritte der Zecher erscheint wie der erste mit übergeschlagenen Beinen dasitzend. Um die vorbeschriebenen beiden Genossen auf die eben eintreffende Atzung aufmerksam zu machen, wendet er den Kopf nach ihnen zurück und deutet mit der Rechten nach der andern Seite, indem er mit der linken Hand zugleich das Knie seines Nachbars berührt. Hierdurch entsteht eine gekreuzte Haltung der Arme, die in Verbindung mit der gekreuzten Lage der Beine der Figur etwas sehr Unruhiges und Aufgeregtes verleiht. Am lebhaftesten erscheint aber der vierte auf dem Ende der Bank sitzende Kumpan. Frohlockend erhebt er die rechte Hand und wendet den Blick aufwärts zu der dicht über seinem Haupte befindlichen Schüssel; die Linke langt gierig nach der gelben Weinkanne. Diese werden von der erwähnten fünften Figur getragen, und zwar die gelbe Schüssel, in der eine gebratene Gans liegt, von der in Kopfhöhe erhobenen Rechten, die grosse gelbe Kanne in der herabhängenden Linken. Die Kleidung dieser fünf Männer ist bis auf die Farbe völlig übeinstimmend. Alle tragen einen um die Hüfte gegürteten Aermelrock, der die ganze Figur verhüllt; der erste von grünem,

der zweite von rothem, der dritte von blauem, der vierte von purpurnem, der fünfte wieder von grünem Stoffe. Nur der Rock der stehenden Figur weist an Hals und Handgelenken breiten Goldbesatz auf, und der Gedanke liegt nahe, dass der Maler hierdurch den Dichter als Gastgeber vor den Anderen hat auszeichnen wollen. Im Uebrigen ist kein Unterschied vorhanden, wie denn auch alle fünf Personen übereinstimmend jugendlich und baarhäuptig mit goldenem Schapel dargestellt sind. Hinter den Männern steigen zwei Bäume auf, der eine links mit purpurnem, der andere mit hellbraunem Stamm und Geäst, an dem einige wenige grosse Lindenblätter hängen. Links oben der Schild, mit einem rechten Schrägbalken, Schwarz in Silber, rechts der goldene Helm in Seitenansicht mit silberner Helmdecke und einem Schirmbrette, das eine oft vorkommende hörnerartige Doppeltheilung zeigt und mit demselben Heroldsbild und denselben Tinkturen, wie der Schild versehen ist. Das Silber ist beidemal durch weisses Rankenwerk belebt.

Umrahmung: Rautenmuster.

Schon von der Hagen hatte richtig erkannt, dass als unser Minnesänger einer der beiden zu Klingenau im Aargau ansässigen Brüder Konrad und Berthold Steinmar zu betrachten ist, die seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts häufig in Urkunden genannt werden und als Dienstmannen Walthers von Klingen auch zu Rudolf von Habsburg in Beziehung getreten sind. Aus einem der Mailieder unseres Dichters geht nämlich hervor, dass er an dessen Heerfahrt gegen Ottokar von Böhmen im Jahre 1276 Theil genommen hat und bis vor Wien gekommen ist. Freilich stimmt auch diesmal das Wappen unsrer Handschrift nicht mit dem Siegel dieses Geschlechtes überein. Das einzig erhaltene (wenigstens bekannte) Exemplar ist zwar beschädigt, lässt aber noch das Vorhandensein einer Viertheilung deutlich erkennen*). Ein in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 485 wiedergegebener unbezeichneter Wappenschild stimmt mit dem unsrigen überein; die Zimier ist zwar abweichend, dies ist aber auch bezüglich des Wappens der schwäbischen Altensteigs der Fall, die der Herausgeber im Anhange der Züricher Ausgabe für Nr. 485 in Anspruch nehmen möchte.

Der Gegenstand unseres Bildes ist offenbar dem gleich zu Anfange stehenden Herbstliede entnommen, worin der Dichter fordert:

wirt, du solt uns vische geben
mê dan zehen hande
gense hüener vogel swin,
dermel pfâwen sunt dâ sîn,
wîn von welschem lande . . . .

Dass der Dichter auf unserm Bilde selbst den Wirth macht, erscheint als eine der vielen

*) S. Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins XXVIII. 410 und K. Bartsch, Schweizer Minnesänger CXIV. Die übrige Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 19.

Willkürlichkeiten, mit denen die Maler sich an die Verwerthung des Textes zu machen pflegten. Dabei ist diesmal der Ausdruck fröhlichen Zechens, lustiger Ungebundenheit trefflich gelungen. Sind auch die Mienen leblos wie immer, die lebhaften Gesten und Stellungen sprechen deutlich genug und sind in ihrer Mannigfaltigkeit geradezu erstaunlich. Wesentlich erleichtert freilich ist die Aufgabe durch Weglassen des Tisches, bei dem der Maler mit seinen perspektivischen Kenntnissen wohl arg in Konflikt gerathen wäre.

104) Fol. 311ª. Herr Alram von Gresten. LXXXVIII. (G)

Herr Alram von Gresten seiner Dame gegenübersitzend.

Wie so oft, sehen wir oberhalb eines Podiums (roth) eine Bank (grün) quer durch das ganze Bild gehen. Sie dient zwei Personen als Sitz, zwischen denen sich ein Baumstamm erhebt. Vorderseite von Podium und Bank ist in üblicher Weise durchbrochen, die Oberfläche des ersteren, auf der die Füsse der beiden Personen ruhen, ebenso wie der Sitz gelb getuscht, letzterer aber noch mit rothen Schrägstreifen verziert. Die Liebenden sitzen einander zugewendet in einiger Entfernung von einander; links die Dame in purpurnem Ueberwurf und blauem Unterkleide, rechts der Sänger in blauem Aermel-Rocke mit gelbem Futter und einer purpurnen Gugel daran, sowie in grünem Unterkleide. Beide neigen den Oberkörper nach vorn, Erstere auch den Kopf, um in einem Buche zu lesen, das sie mit der Linken auf das Knie stützt, während Herr Alram das Haupt zurückwirft und den Blick schräg über die Dame hinweg nach oben richtet. Das Buch oder Doppelblatt, welches die Dame oben im Falze gepackt hält, ist zu dem Beschauer herum gedreht, so dass die darauf stehenden Worte: Swer recht wort merchen kan, der gedenche wis deutlich lesbar sind. Die Linke weist über den oberen Rand des Blattes hinweg auf den Sänger. Unter dem weissen Gebende quillt der Locken üppige Fülle auf Arm und Rücken hernieder. Die Haltung des Dichters ist die eines Redenden oder Vortragenden. Der halb erhobene linke Arm begleitet die Worte mit entsprechender Geberde, der rechte Arm ist auf das rechte Knie gestützt. Ein goldnes Schapel ruht auf den blonden Locken. Der zwischen dem Paare aufstrebende dünne grüne Baumstamm theilt sich etwa in halber Bildhöhe nach beiden Seiten und läuft in spiralförmige Zweige aus, an deren Enden die so oft vorkommenden fünftheiligen Rosen mit gelbem Kelche sitzen. Innerhalb der Gabelung und an zwei gebogenen Zweigen hängend erscheint schliesslich der Wappenschild, der einen rechten Schrägbalken Blau in Gold, mit der silbernen Aufschrift: Amor aufweisst.

Umrahmung: schrägliegende Streifen, abwechselnd grün und roth zwischen Gold, beiderseitig von blauen Streifen eingefasst.

Die Persönlichkeit unseres Dichters, dessen Vorname in der Ueberschrift über dem Texte Waltram lautet, ist noch nicht festgestellt worden; nicht einmal über seine

Heimath (Oesterreich?) hat sich bisher ein übereinstimmendes Urtheil gebildet. Das Wappen, da sonst nicht nachweisbar*), versagt hierbei wieder einmal. Ein Zusammenhang des Bildes mit den Liedern des Alram ist nicht vorhanden, ebensowenig findet sich darin der auf dem Doppelblatt aufgeschriebene Spruch, der in seiner Allgemeinheit zur Erklärung des Bildes nichts beiträgt. Es handelt sich eben einmal wieder um eine der beliebten, überall passenden Scenen, denen der Maler auf den vorhergehenden Blättern mit Geschick aus dem Wege gegangen war. Die technische Ausführung steht auf der Höhe der besten Bilder des Meisters G.

105) Fol. 312a. Herr Reinmar der Fiedler. LXXXVIIII. (G)

Herr Reinmar der Fiedler einem Fräulein im Beisein einer andern Dame zum Tanze aufspielend.

Wir sehen zwei in der üblichen Weise gezeichnete gelbe Sitzbänke, die mit ihren Podien — das eine ist purpurroth, das andere grün getuscht — in der Mitte des Bildes zusammenstossen. Auf der einen Bank links sitzt der Dichter und spielt auf einer goldnen Fiedel. Die Rechte führt den goldnen Bogen, dessen schwarze Streichhaare eine merkwürdige krumme Linie bilden, die Linke ruht auf dem Griffbrett, indem sie zugleich das ganze Instrument in wagrechter Lage hält. Hierbei wird dies nicht, wie heutzutage, gegen die linke Brust gestemmt und vom Kinn dort festgeklemmt, sondern ruht frei vor und auf der rechten Schulter, so wie wir es bereits auf dem Bilde des Herrn Hiltbolt von Schwanegau (Nr. 46) angetroffen haben. In Folge dessen erscheint der mit einem einfachen Perlenreife gezierte und zur Seite geneigte Kopf nicht über, sondern hinter der Fiedel, wodurch Kinn und linke Wange verschwinden. Die Kleidung des Dichters besteht aus einem grüngefutterten blauen Aermelrocke mit dem üblichen Goldbesatze. Die ganze Figur ist etwas der Mitte zugewendet, wo auf dem rechtsseitigen Podium, das noch mit einer zweiten gelben Stufe versehen ist, eine schlanke Maid, etwas kleiner als sonst gezeichnet, in tanzender Stellung sichtbar ist. Die Tanzbewegung gelangt hierbei hauptsächlich am Oberkörper zur Erscheinung; die Beine, durch das rothe Kleid verhüllt, sind anscheinend in der üblichen graziösen Spielbeinstellung, wodurch von vornherein ein gewisser Schwung der Körperlinien erreicht wird. Durch das Zurückbeugen des Oberkörpers ist in unserm Falle noch eine Steigerung nach dieser Richtung erzielt worden, leider wird die schöne Linie aber durch eine gewaltsame Drehung des Kopfes schräg nach aufwärts, sowie durch die verschränkte Haltung der seitlich ausgestreckten Arme beeinträchtigt. Am sonderbarsten berührt hierbei die Haltung der Finger, die offenbar graziös sein soll, in der That aber einen gezierten oder krampfhaft gespreizten Eindruck macht. Unter dem schmalen goldnen

*) Das Wort AMOR in Verbindung mit AVE kommt zwar beispielsweise auch auf dem Siegel-Schilde des Ulrich von Mosen an einer Urkunde v. J. 1239 vor (s. Seiler a. a. O. S. 165).

Schapel hervor fällt eine lange Locke senkrecht über den Busen bis zum Gürtel hernieder, eine zweite ruht auf dem halb erhobenen linken Oberarme. Rechts neben der Tänzerin sehen wir eine Dame in purpurnem Kleide mit Goldbesatz etwas vornübergebeugt auf der Bank sitzen, gleichfalls der Mitte sich zuwendend und mit der Linken auf die andere Seite hinweisend, während die Rechte sich auf das Kinn stützt. Das Gebende verleiht dem sonst durchaus jugendlichen und von lang herabwallenden blonden Locken umrahmten Kopfe ein würdiges Aussehen. Als Zeichen, dass der Vorgang innerhalb des Hauses sich abspielt, hat der Maler in gewohnter Weise oben zwei gelbe Kleeblatt-Spitzbögen angeordnet, welche je eine Bildhälfte überspannen und Schild und Helm des Sängers umschliessen. Ersterer, links, zeigt in blauem Felde eine rechtsgelehnte goldene Fiedel, die, mit Hahnenfederbüscheln besteckt und horizontal gelagert, oberhalb eines blauen Kissens und einer blauen Helmdecke als Zimier des silbernen Topfhelmes in der rechtsseitigen Bogen-Oeffnung wiederkehrt.

Umrahmung: drei Streifen.

Abermals eine völlig unbekannte Persönlichkeit, zu deren Bestimmung unser sonst noch nirgends nachgewiesenes redendes Wappen bisher nichts beigetragen hat*). Die Scene erscheint, ebenso wie die Schildfigur, lediglich dem Beinamen des Dichters zu Liebe gewählt zu sein. Der Maler ergriff begierig die Gelegenheit, ein neues Motiv anzuschlagen, ist aber, wie wir gesehen haben, nicht aller Schwierigkeiten Herr geworden. Am meisten stört die Zeichnung des tanzenden Fräuleins, dessen Bewegungen aller Grazie baar und eher einer vom Veitstanz Befallenen angehörend erscheinen. Als Hauptmangel ist aber wiederum zu bezeichnen, dass die Darstellung über das Verhältniss der Figuren zu einander keinen Aufschluss giebt. Ist die offenbar absichtlich etwas jugendlicher gehaltene tanzende, oder die sitzende Dame als die Geliebte des Dichters zu betrachten, ist die Tanzende etwa die Tochter der anderen Dame oder des Fiedlers, auf diese und andere Fragen giebt der Maler keine Antwort. Von einer richtigen Gruppirung ist auch diesmal keine Rede; die drei Figuren bilden drei gesonderte senkrechte Farbenmassen, deren obere Begrenzungslinie, wie meistens, eine Horizontale bildet.

106) Fol. 313a. Herr Hawart. LXXXX. (G)

Herr Hawart auf der Bärenjagd.

Auf grünem Rasen sehen wir links den Dichter seitlich gewendet einem Bären gegenüber stehen, der hochaufgerichtet auf ihn zukommt. Eben ist der tödtliche Stoss geführt. Mit aller Kraft hält der Jägersmann dabei den Jagdspeer mit beiden Händen fest,

*) Das in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 465 vorkommende unbezeichnete Wappen, welches in rothem Felde gleichfalls eine Fiedel führt, gehört dem Solothurner Geschlechte der Herrn von Stein an (Stumpff, Schweizerchronik fol. DLIV).

indem er zugleich den Schaft unter dem rechten Arme durchgehen lässt und dort festklemmt. Um der Wucht des Anpralles entgegen zu wirken, erscheint der Oberkörper weit nach vorn gelehnt, das linke Bein vorgesetzt und die ganze Figur etwas eingeknickt. Der purpurne Rock ist so weit aufgeschürzt, dass die blauen Hosen von den Knieen an sichtbar werden. Eigenthümlich wirkt der weit vorgestreckte Kopf mit dem goldnen Schapel auf den blonden Locken. Das vortretende breite Kinn verleiht dem Gesichte etwas bäurisches, der Mund ist zu einem Lächeln verzerrt. Auf der anderen Seite erscheint Meister Petz, an Grösse den Gegner überragend, hoch aufgerichtet auf den Hinterbeinen stehend und mit der rechten Vordertatze den gelben Speer umklammernd, dessen Eisen ihm vorn in die Brust gedrungen ist und hinter dem Schulterblatte wieder herausschaut. Reichlich strömt das Blut auf den schwarzen zottigen Pelz. Man sieht, der Kampf ist entschieden. Kraftlos sinkt die linke Vordertatze nieder, und im nächsten Moment wird auch der Kopf sich senken, der jetzt noch wuthschnaubend dem Feinde den weit geöffneten Rachen entgegenstreckt. Der Maler hat es sich nicht versagt, eine Reihe mächtiger weisser Zähne darin anzugeben, sowie eine dazwischen hervorzüngelnde spitze rothe Zunge. Das Auge erscheint blutunterlaufen. Links oben der Schild, mit demselben Bärenkopfe, wie wir ihn eben beschrieben haben, nach rechts sehend in goldenem Felde, daneben der silberne Helm mit rothem Kissen und einer goldnen, mit rothen Knöpfchen besetzten Wäle darüber, auf der abermals der schwarze Bärenkopf erscheint.

Umrahmung: Rautenmuster.

Die Person auch dieses Dichters ist noch nicht sicher bestimmt. Am anziehendsten ist die Vermuthung Kindlers von Knobloch*), wonach er mit dem i. J. 1305 verstorbenen Strassburger Ritter Johannes Hauwart identisch wäre. Unser sonst nicht nachweisbares**) Wappen würden wir als ein redendes bezeichnen dürfen, wenn sich nachweisen liesse, dass das Wort Hauer, welches den Eberzahn bezeichnete, auch für die Zähne des Bären in Gebrauch gewesen ist. Die ursprüngliche Bedeutung des Namens ist freilich Heu-Wart, die Auffassung als „Hauer" mag sich aber später volksetymologisch herausgebildet haben, wie denn auch die Strasse, in der die Familie Hawart (deren Wappen übrigens noch nicht nachgewiesen ist) in Strassburg lebte, noch heute die Hauerstrasse heisst und am Eingange die Abbildung eines Wildschweins zeigt. Unser Bild stellt sich als eine der gewöhnlichen Jagdscenen dar, ohne Zusammenhang mit dem Inhalte der Lieder, frei erfunden. Die Darstellung ist im Ganzen zu loben, und besonders die Figur des Dichters in ihrer gewaltigen Kraft-Anstrengung vortrefflich erfunden und wiedergegeben; auch der

---

*) Das goldene Buch von Strassburg I (1885) S. 112. Uebrige Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 20.

**) Am meisten Aehnlichkeit ist noch vorhanden mit den Wappen der Richartshofen (Nr. 443) in der Züricher Wappenrolle.

Bär erscheint gegenüber den andern Darstellungen von Bestien in unsrer Handschrift als recht natürlich und gut gelungen. Vom Gegenstande hingerissen, hat der Maler bei dem Sänger sogar eine Charakterisirung des Gesichtes und eine Belebung der Mienen angestrebt, freilich, wie wir gesehen haben, nicht zum Vortheil der äussern Erscheinung. Eigenthümlich, dass der Maler, abgesehen vom grünen Fussboden, in diesem Falle jede Andeutung der Oertlichkeit durch Bäume oder Felsen vermieden hat.

107) Fol. 314[b]. Herr Günther von dem Vorste. LXXXXI. (G)

Herr Günther von dem Forste mit seiner Dame während eines Rittes Rast machend.

Wir sehen das Liebespaar unter Bäumen in's Gras gelagert, d. h. auf der Oberkante einer gewellten grünen Fläche sitzen, welche mit einzelnen stilisirten weissen Blüthen bedeckt, sich etwa einen Zoll hoch quer durch das Bild erstreckt und einen Wiesengrund darstellen soll. Beide sind einander zugekehrt, die Dame links, der Ritter rechts, und zwar letzterer soweit vom rechtsseitigen Bildrande entfernt, dass dazwischen noch die Vordertheile zweier Rosse sichtbar werden, von denen sie soeben abgestiegen sind, um zu ruhen und einen Trunk zu thun. Zu letzterem Zwecke dient eine flache kreisrunde Flasche von roth und gelb gesprenkelter Farbe mit zwei Löchern für den Tragriemen oben neben dem Mundstück, in der Art, wie solche noch heute in südlichen Ländern üblich sind. Der Dichter, der eben getrunken zu haben scheint, hält sie mit beiden Händen der Liebsten hin, welche sie mit der Linken unten am Boden gefasst hält und mit der halb erhobenen, geöffneten Rechten eine nichtssagende Bewegung dazu macht. Beide blicken zugleich darauf, der Dichter, der den Kopf mehr zu dem Beschauer gewendet hat, schräg von der Seite, die Dame geradeaus. Die Kleidung der Letzteren besteht aus einem purpurfarbenen weiten Ueberwurf, aus dessen Schlitzen die grünen Aermel des goldbesetzten Unterkleides herausschauen. Das Haupt bedeckt ein weisser, von einem goldnen Schapel festgehaltner Schleier. Der Dichter ist gekleidet in einen blauen Aermelrock mit goldnen Borten und gelbem Futter; ein goldnes Schapel ziert auch ihm das Haupt. Das im Rücken der Dame aufsteigende gelbe Bäumchen mit den grossen grünen Lindenblättern findet sein Gegenstück in einem schmächtigen Ahornbäumchen auf der andern Seite des Bildes. Der eine Zweig ist weit herabgebogen, offenbar durch den rothen Zügel, der darüber geschlungen erscheint und zu dem hintern der beiden Rosse, einem muthigen Blauschimmel, gehört. Voll Ungeduld hat dieser den Kopf nach vorn herumgenommen und übermüthig beisst er dem neben oder vor ihm stehenden rothgetigerten Fuchs in die Mähne. Dies geht um so leichter, als letzterer den Kopf gesenkt hält und selbst an dem erhobenen Oberschenkel des eignen rechten Beines herumknabbert. Vom Sattel werden oben noch der goldene Vorderbug, der rothe Steigbügel und Steig-

riemen, sowie ein Theil der grünen, roth und weiss umränderten Satteldecke sichtbar, das Uebrige verschwindet hinter dem Bildrande. Links oben der gelehnte Schild mit einem dreitheiligen Lindenzweige in goldenem Felde, rechts der silberne Helm in Vorderansicht mit der Schildfigur als Kleinod oberhalb einer rothen Helmdecke.

Umrahmung: drei Streifen.

Von der Hagen*) möchte unsern Dichter, dessen Herkunft und Lebensumstände, wie die seiner Vorgänger, unbekannt sind, einer baierischen Familie zugeschrieben wissen, da deren Wappen mit dem unsrigen verwandt ist. Doch genügt diese, immerhin doch etwas entfernte Verwandtschaft nicht, um die übrigen etwa noch in Frage kommenden Graubündner, Niederländer, Kärntner und Tiroler Geschlechter gleichen Namens**) ganz aus dem Felde zu schlagen. Die Wahl des Wappens, wie der Scene, hängt offenbar mit dem Namen des Minnesängers zusammen, wenngleich der Forst in einem Falle nur aus einem Zweige, im andern Falle nur aus zwei Bäumen besteht, die sich in ihrer stilisirten Strenge, wie gewöhnlich, sonderbar genug ausnehmen. Man sieht, wie dem Maler allmählig die Stoffe immer mehr ausgehen und wie er sich, nur um ein neues Motiv zu finden, an derartige Aeusserlichkeiten anklammert. Das Bild theilt Vorzüge und Schwächen in der für den Meister des Grundstocks bezeichnenden Weise. Eine gewisse Ruhe und Lieblichkeit liegt über dem Ganzen. Die Pferdegruppe ist uns bereits vom Bilde des Werner von Teufen (Nr. 29) her bekannt, wo gleichfalls die Zärtlichkeit der Liebenden in dieser Weise ironisirt erscheint.

108) Fol. 316ᵇ. Herr Friderich der Knecht. LXXXXII. (G)

Herr Friedrich der Knecht mit der entführten Geliebten vor zwei Reitern fliehend.

Ueber den grünen Grund sehen wir eine Anzahl Reiter von rechts nach links quer durch das Bild einhersprengen. Voran der Sänger auf einem feurigen Rappen. Vor sich im Sattel hält er mit dem Zügelarme die Geliebte, die auf seinem linken Oberschenkel sitzt, fest an sich gedrückt und, indem er den Oberkörper zu seinen Verfolgern herumdreht, hält er zur Vertheidigung ein mächtiges Schwert quer über den Kopf herüber. Zwischen dem Halsberg und der silbernen Beckenhaube kommt das jugendliche Gesicht zum Vorschein. Der schlichte Wappenrock ist von blauer Farbe. Die Dame in rothem Kleide und mit einem goldnen Schapel geschmückt, sitzt rückwärts gewendet und hat den linken Arm um den Hals des Reiters geschlungen. Den Blick über die Verfolger hinweg zum Himmel richtend, hält sie die Rechte mit abwehrender Bewegung empor. Aufzäumung

*) Minnesänger IV, 477.

**) S. Grimme, N. Heidelb. Jahrbücher IV. 70.

und Sattelzeug des Pferdes sind, wie gewöhnlich, übertrieben bunt: Kopfzeug und Zügel roth mit weissen Knöpfen, Brustriemen und hinterer Sattelbogen golden, Schabracke, Sattelgurte und Steigzeug gelb. Die beiden Verfolger jagen dicht nebeneinander daher; der hintere in grünem Rock etwas voraus auf einem Fuchs, der vordere in purpurrother Kleidung auf einem Schimmel, von dem der Bildrand die hintere Hälfte abschneidet. Beide sind ungewappnet; nicht einmal das Haupt zu bedecken haben sie Zeit gefunden; das blanke Schwert, das sie zum Hiebe ausholend über dem Kopfe schwingen, ist ihre einzige Waffe. Vornübergebeugt sprengen sie einher, den Pferden die Zügel auf den Hals werfend. So dicht sind sie heran, dass der zum Hiebe erhobene rechte Arm des hinteren Verfolgers mit der Schwertspitze des Minnesängers bereits in Berührung gekommen und der Aermel des grünen Gewandes blutig gefärbt ist. Da der Platz nicht ausreichte, langt das Schwert, mit dem der vordere Reiter über den Rücken zum Hiebe ausholt, mit der Spitze weit über den Bildrand hinüber. Sattel und Sattelzeug sind gelb, die Zügel roth und schwarz, Steigbügel und Steigriemen roth gefärbt. Links oben der Schild, in Gold und Blau schräg geviert, dabei im Golde eine rothe fünfblättrige Rose mit gelbem Kelche und grünen Blattspitzen, im Blau eine silberne Rose mit rothem Kelche und grünen Blattspitzen; rechts davon der goldene Helm in Seitenansicht mit einem hornartig nach vorn gebogenen Zimier, das mit Pfauenfedern oben besteckt, abwechselnd in Silber und Blau getheilt und, wie im Schilde, mit den entsprechenden Rosen belegt ist.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch hier handelt es sich wahrscheinlich um einen unbekannten baierischen oder österreichischen Dichter*). Unbekannt ist auch, ob eine bestimmte Veranlassung zu unsrer Darstellung dem Maler vorgelegen hat, oder ob wir es abermals mit freier Erfindung zu thun haben; in den Liedern wenigstens findet sich kein Anhalt. Das oben beschriebene Wappen ist bisher anderweitig nicht nachgewiesen. Unser Bild gehört als Composition zu den besten des Grundstockes. Zumal die Gruppe der beiden Liebenden auf dem Pferde ist gleich vortrefflich in Erfindung wie Ausführung. Beachtenswerth erscheint dabei an sich schon der Muth, mit dem der Meister sich an dies schwierige Motiv herangemacht hat. Leider ist aber auch diesmal keine Spur von Leben in den Gesichtern zu entdecken, weder in denen der Verfolger noch der Verfolgten; das stereotype Lächeln verdirbt den ganzen Eindruck, wie denn auch die Pferde bei aller Lebhaftigkeit wieder so flüchtig und schematisch gezeichnet sind, dass der Gesammt-Eindruck nothwendig leidet.

---

*) S. Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 20.

109) Fol. 318a. Der Burggraf von Regensburg. LXXXXIII. (G)

Der Burggraf von Regensburg zu Gerichte sitzend.

Links im Bilde sehen wir den Minnesänger, wie er in seiner Eigenschaft als Stellvertreter seines Lehnsherrn, des Baiernherzogs, auf einer gelben Bank sitzend sich vier Männern, offenbar Regensburger Bürgern, zuwendet, die vor ihm auf dem gelben Boden in der rechten Bildhälfte stehen. Die Bank ruht, wie gewöhnlich, auf einem durchbrochnen, diesmal grün getuschten Podium und hat in der Mitte des geschweiften unteren Theiles einen weit hervortretenden Wulst, auf den der Burggraf den linken Fuss ganz, den rechten wenigstens mit dem Hacken aufstützt. Der rothe Pelzmantel mit Pelzkragen, der die Gestalt einhüllt, erscheint an der dem Beschauer zugekehrten Seite offen, so dass nicht nur der mit mahnender Geberde ausgestreckte rechte Arm frei daraus hervortritt, sondern das blaue Unterkleid auch sonst, zumal am linken Knie, auf dem die linke Hand ruht, zwischen den umgeschlagenen Mantelenden sichtbar wird. Das Haupt ist von einem blauen Pelzbarett mit grossem goldnem Knopfe bedeckt und schräg, wie der Blick, nach oben gerichtet. Hinter dem Burggrafen, d. h. zwischen Sitz und Bildrande, stehen zwei seiner Mannen in Halsberg und Eisenhaube. Der vordere bärtige, in purpurnem Wappenrock, hält mit der Linken das Schwert seines Herrn auf den Boden gestützt an der gelben Parirstange vor sich, während die Rechte wie beim Burggrafen erhoben erscheint; der hintere, jugendlichere Gefährte, in grünem Rocke, schaut nur eben mit Brust und Kopf hervor, hält aber die Rechte in derselben Weise empor. Die Gruppe der Bürger besteht aus vier Personen: einem in eigenthümlich lebhafter Weise sich gebahrenden Alten und drei jungen Herren, die nebeneinander dahinter stehen und der vorderen einzelnen Figur als Hintergrund dienen. Letztere, in blauem Rock und purpurnem, am Halse zugeknöpftem Mantel mit orangegelbem Futter steht in unterwürfiger Haltung, mit weit vornübergebeugtem Oberkörper und vorgesetztem rechten Beine vor dem Richterstuhle. Eben scheint das Urtheil gesprochen, das nicht zu seinen Gunsten ausgefallen sein mag. Voll Schrecken hebt er die rechte Hand empor, während er zugleich den Kopf ganz nach der andern Seite herum und den Blick zum Himmel emporwendet. Die Linke hält einen weissen Krückstock vorgestreckt, der dem gebeugten Körper zur Stütze dient. Lang hernieder wallt der getheilte gelbe Bart; der Schädel ist oben völlig kahl, aber weiter unten von einem dichten Kranze blonder Haare umgeben. Von den drei dahinterstehenden Jünglingen, die in gleicher Weise dem Richter zugewendet sind, wird hauptsächlich der vorderste in grünem Aermelrock und rothem Unterkleide sichtbar. Die Rechte zeigt halb erhoben über die linke Schulter hinweg nach hinten, vielleicht auf den Nebenmann, die Linke ruht halb geschlossen, unthätig vor dem Leibe. Das Haupt ist leise gesenkt, der Blick auf den Richter gerichtet. Sein Nachbar rechts, dicht am Bildrande in blauem Rocke, ragt nur mit dem Oberkörper hinter der Gestalt des oben beschriebenen Alten hervor; wie die Männer auf der anderen Seite hebt auch er die allein sichtbar werdende linke Hand

erregt empor; der Kopf ist etwas erhoben, der Blick schräg gen Himmel gerichtet. Vom dritten Zeugen wird zwischen den beiden vorbeschriebenen nur der Kopf sichtbar, der mit dem des rechten Nachbars durchaus übereinstimmt. Das Fehlen eines Schapels bei diesen vier Figuren kennzeichnet sie als Bürger, indem Edelleute in unserer Handschrift in der Regel mit dieser Zier angethan erscheinen. Links oben der Schild mit dem Wappen von Regensburg: zwei schräg gekreuzte silberne Schlüssel in rothem Felde, rechts dieselben Schlüssel als Zimier auf dem goldenen Topfhelme.

Umrahmung: grün und blaue Schrägstreifen mit goldnen abwechselnd; das Ganze von rothen Linien umschlossen.

Da die Burggrafschaft Regensburg, ein Lehen des Baiernherzogs, bis z. J. 1184 in dem Geschlechte der Grafen von Steveningen und Rietenburg erblich war, so hatte die von der Hagen'sche Vermuthung (IV, 155 und 480 f.) viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass in unserem Burggrafen derselbe Minnesänger zu erblicken sei, den wir oben bereits unter dem Namen des Burggrafen von Rietenburg (Nr. 42) kennen gelernt haben. Dagegen hat W. Scherer*) solche Unterschiede in den betreffenden Dichtungen nachgewiesen, dass an der Urheberschaft zweier verschiedener, aber demselben Geschlechte angehöriger Dichter nicht zu zweifeln ist. Als Wappen erscheint diesmal das der Stadt Regensburg, wie denn der Ritter auch nicht in seiner Eigenschaft als Minnesänger, sondern als Burggraf und stellvertretender Richter des Baiernherzogs in Regensburg dargestellt ist. Die Scene ist klar und lebendig wiedergegeben. Von einer feierlichen Sitzung ist freilich keine Rede, sondern Alles spricht mit, sogar die beiden hinter dem Burggrafen stehenden Vasallen. Vortrefflich dabei die Charakterisirung des im Mittelpunkte befindlichen Alten in Gesicht und Haltung, während der Maler bei der Hauptperson nicht über das übliche Schema hinausgekommen ist.

110) Fol. 319ª. Herr Nûnû. LXXXXIIII. (G)

Herr Nûnû mit seiner Geliebten im Nachen fahrend.

Wir sehen einen rothen Nachen auf den Wogen schwimmen, die hier in derselben Weise wie früher (vgl. Nr 41, 77 und 100) durch parallel laufende grüne Wellenstreifen angedeutet sind. An Stelle der Meerungethüme erscheinen diesmal nur vier verschiedene Fische: Hecht, Aal, Karpfen und Barsch, wie gewöhnlich, durch schwarze flotte Umrisslinien angedeutet. Vier Personen sitzen im Nachen, nur mit dem Oberkörper über den gelben Bord herausragend: in der Mitte das Liebespaar in Vorderansicht, aber dabei ein wenig einander zugewendet, links hinter der Dame an dem einen geschweiften Ende ein Schiffer, rechts am andern Ende ein Fräulein, beide ein Ruder führend. Die Geliebte des

*) Deutsche Studien 2. Aufl. II, 86 und 90 ff.

Sängers hält ihr weisses Hündchen auf dem linken Arm und streckt die Rechte geöffnet mit unbestimmtem Gestus empor, der Ritter hebt mahnend die Rechte und legt die Linke auf den Bord des Fahrzeuges. Beider Haupt erscheint leise gesenkt und das der Dame mit einem röthlichen Schleier bedeckt, während auf den Locken des Sängers ein goldenes Schapel ruht. Die Kleidung besteht bei Ersterer aus einem blauen Ueberwurf, aus dessen Schlitzen die Aermel des gelben Unterkleides herausschauen; der Sänger trägt einen kurzärmligen rothen Rock über einem grünen Unterkleide. Beider Anzug ist, wie gewöhnlich, mit breiter Goldborte verziert. Der Schiffmann in einfachem purpurfarbnem Kittel und mit einem runden grauen Filzhut auf dem Haupte hat sich halb von seinem Sitze erhoben und dreht mit beiden Armen oben am Querholze des Ruders, das durch einen am Bord befestigten weissen Ring hindurch geht und tief in die Fluth eintaucht. Der Kopf ist weit nach hinten herumgewendet, der Blick schräg auf's Wasser gerichtet. Im Gegensatze zu der Anstrengung des berufsmässigen Schiffers scheint die, wie erwähnt, auf der andern Seite des Nachens in der geschweiften Spitze rückwärts sitzende weibliche Figur mit aller Gemüthsruhe das Ruder zu führen. Die Rechte liegt oben auf der Krücke, die andere Hand fasst den Schaft des Ruders. Das Haupt ist leicht erhoben und lässt an dem weiss und roth gestreiften Stirnreife die Edeldame erkennen, die ihrer Herrin auf das Meer gefolgt ist; dagegen entbehrt das blaue Gewand des üblichen Goldbesatzes. Links oben der gelehnte Schild mit einer goldenen, aus einer goldenen Spitze herauswachsenden Lilie in blauem Felde, rechts der blaue Helm in Vorderansicht mit derselben, aber rings mit Pfauenfedern besteckten Lilie als Zimier.

Umrahmung: Rautenmuster.

Auch dieser Dichter, nach Person, Geschlecht und Zeit zu den Unbekannten zählend, war vielleicht ein Spielmann, dessen von verschiedenen Seiten herstammendes Liederbuch hier Aufnahme gefunden hat*). Das Wappen kommt ohne Bezeichnung und mit andern Tinkturen auch in der Züricher Wappenrolle (Nr. 548) vor, ebenso in Stumpfs Schweizerchronik (fol. 720), wo es als Wappen Derer zur Sonnen, eines Baseler Geschlechtes, aufgeführt ist. Ein Zusammenhang zwischen den Liedern des Neune und unserm Bilde ist nicht aufzufinden. Der Maler hat vielmehr wieder eine ganz neue Variante des Liebesverkehrs ersonnen: die Liebenden machen eine Lustfahrt auf dem Wasser und tauschen hierbei ihre Gefühle aus. Die ungeschickte Form des Nachens und schlechte Zeichnung des Wassers stören wiederum den Gesammteindruck, die Figuren im Einzelnen sind aber nicht schlechter und nicht besser als im Durchschnitt. Auffällig wiederum die vortreffliche Zeichnung der Fische, während aus der ungeschickten Zeichnung des Nachens und aus der Art, wie die Ruder gehandhabt werden, abermals (vgl. oben S. 179) darauf zu schliessen sein dürfte, dass unser Maler auf dem Wasser nicht recht heimisch gewesen ist.

*) S. Burdach, Allg. d. Biogr. XXIII, 549.

111) Fol. 320 b. Herr Geltar. LXXXXV. (G)

Herr Geltar auf der Hetzjagd.

Auf grünem welligen Grunde, der den ganzen untern Rand bedeckt, erscheint links, von der Seite gesehen, der Sänger in ähnlich vorgebeugter und geknickter Haltung, wie der Hawart (s. oben S. 287). Mit der Linken hält er ein grosses silbernes Hifthorn mit rother Schnur vor dem Munde, so dass die rothe Schallöffnung nach oben steht, die Rechte fasst eine rothe Hundeleine. Unter dem kurzen goldbesetzten rothen Rocke werden von den Knieen ab blaue Beinkleider sichtbar, auf dem emporgerichteten Haupte ruht statt des üblichen Jägerhutes ein goldenes Schapel. Jagdgeräthe und Waffen fehlen. Dicht vor den Füssen des Minnesängers, dessen ganze Erscheinung durchaus nichts Waidmännisches hat, steigt nach rechts hin ein steiler dreieckförmiger gelber Felsen an, dessen untere Kante, ebenso wie die Wellenlinie der schrägen oberen Kante, mit je drei kleinen Bäumchen besetzt ist. Auch zwischendurch erscheinen noch zwei derartige Bäumchen, diese mit schwarzen Stämmchen und Aesten, erstere durchweg mit rothen, aber alle mit verschiedenartig geformten grünen Blättern. Auf der schrägen Wellenlinie des Hügels zunächst dem Jäger wird eine von diesem an der Leine geführte blaue Bracke sichtbar, dicht hinter einem Hasen einhersetzend, dessen Vorderläufe oben fast den rechtsseitigen Bildrand berühren. Unten vor dem Berge auf dem grünen Boden sehen wir eine zweite Thiergruppe: einen nach rechts hin gestreckt liegenden rothen Fuchs, auf dessen Rücken ein schwarzer Hetzhund gesprungen ist. Mit scharfem Zahne hat er sich in den Rücken des Fuchses festgebissen, der seinerseits den Kopf herumwirft, um sich des Gegners zu erwehren. Links oben der Schild, in Silber und Blau getheilt, das Silber belegt mit zwei fünfblättrigen rothen Rosetten mit goldenen Kelchen und grünen Blattspitzen, das blaue Feld mit zwei in Gold und Roth gestückten Pfählen; rechts der goldne Helm in Vorderansicht mit einem beiderseitig geschweiften und oben mit Pfauenfedern besteckten Schirmbrette, welches genau dem Schild entsprechend getheilt, tingirt und belegt ist.

Umrahmung: abwechselnde grün, roth und golden quadrirte Streifen zwischen breiten blauen Randlinien.

Unser Sänger gilt als ein Nieder-Oesterreicher, ohne dass über Geschlecht und Persönlichkeit ein bestimmter Anhaltspunkt vorliegt. Das Wappen hat sich bisher sonst nicht nachweisen lassen, macht aber nicht den Eindruck willkürlicher Erfindung. Wie so oft bietet auch diesmal der Text keine Erklärung für die Wahl unseres Bildes. Dass der Klang des Namens (gëllen = laut tönen, schreien, besonders auch von Hunden gebraucht) den Maler zu dieser Jagdscene verführt hat, bei der es allerdings laut genug zugeht, ist möglich, obgleich das t in dem Namen Geltar eine Ableitung von gëllen an sich ausschliesst. Eigenthümlich ist die Darstellung des jagenden Sängers, sowohl was die Haltung, als auch was die Tracht angeht. Baarhäuptig, zu Fuss und ohne Waffen ist man damals sicher nicht zur Jagd gegangen, auch nicht auf die ungefährliche Hasen- oder Fuchshetze; dabei

lässt die doppelt geknickte Haltung auf alles Andere eher schliessen, als auf ein eiliges Folgen hinter dem Hunde her. In diesen Beziehungen erscheint das Jagdbild vor den Liedern des von Sunegge (Nr. 67), das mancherlei Anklänge aufweist, doch wesentlich besser und richtiger. Ausserdem wirkt der knallgelbe Hügel mit seinen bunten Bäumchen diesmal in der That über das gewohnte Maass hinaus störend. Vortrefflich dagegen Einzelheiten, wie die hetzende Bracke und unten die Gruppe von Fuchs und Hund, während der Hase minder gelungen, wenn auch im Ganzen charackteristisch wiedergegeben ist.

112) Fol. 321ᵇ. Herr Dietmar der Sezzer. LXXXXVI. (G)

Herr Dietmar der Sezzer einem Gegner beim Fusskampfe den Schädel spaltend.

Auf gelbem Grunde einander gegenüberstehend zwei Ritter in voller Ausrüstung; rechts der Sänger als Sieger aufrecht, der Gegner links im Begriff, in die Kniee zu sinken. Mit wuchtigem Hiebe hat Herr Dietmar das Haupt des Gegners getroffen; die breite Klinge des Zweihänders ist durch den goldnen Topfhelm hindurch tief in den Schädel gedrungen, so dass das Blut wie eine Flamme hervordringt. Der Wucht des Hiebes folgend, erscheinen der Oberkörper des Kämpfenden vornübergebeugt und das linke Bein, um eine feste Stellung zu gewinnen, weit vorgesetzt. Ueber dem Panzer, der die ganze Figur umhüllt, trägt er einen lang wallenden rothen Wappenrock mit grünem Futter, der Schild hängt, wie gewöhnlich, wenn beide Arme das Schwert führen, an der linken Schulter und zeigt in goldnem Felde einen grünen Wolfskopf. Dieselbe Figur thront als Zimier auf dem goldnen Topfhelme, der das Haupt des Sängers verhüllt. Der Gegner erscheint vom Hiebe in dem Moment getroffen, als er selbst über den Rücken herüber zu einem gewaltigen Schlage ausholte. Die Linke hält den Schild, dessen Innenseite in Purpur und Grün schräg gestreift ist. Die Stellung ist offenbar dieselbe gewesen, wie die des Gegners. Das vorgesetzte linke Bein erscheint aber unter der Wucht des Hiebes zusammengeknickt und trägt allein noch die Last des Körpers; der linke Fuss hat bereits seinen Halt verloren. Der blaue Wappenrock ist um die Hüfte gegürtet und grün gefuttert. Dem blutigen Schauspiele wohnen drei Frauen als Zuschauerinnen bei, wie gewöhnlich bei derartigen Darstellungen, oben im Bilde angebracht und nur mit dem Oberkörper oberhalb eines grünen Zinnenkranzes hervorschauend. Die mittlere in rothem Kleide hält beide Hände ineinander geschlagen vor der Brust und schaut dabei geneigten Hauptes auf den Kampfplatz herunter. Fast ganz in derselben Weise ist die Dame links daneben in purpurnem Kleide dargestellt, nur dass sie den Kopf noch weiter nach der rechten Seite sinken lässt und die Hände nicht in, sondern um einander gelegt hält. Die dritte Figur rechts in blauem Kleide neigt das Haupt tief nach links und hält beide Hände mit dem Gestus der Klage empor, wobei die innere Handfläche dem Beschauer zugewandt ist. Die mittlere Dame

trägt einen goldnen Schapel auf den in üppiger Fülle über Schultern und Arme herabwallenden Locken, bei den beiden andern ist ein weisses Gebende zu sehen.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch dieser nach Person und Herkunft unbekannte Minnesänger wird gewöhnlich den Nieder-Oesterreichern zugezählt, trotzdem das Geschlecht der Herrn von Sasse (jetzt Sosse, unweit Wien, bei Baden) mit dem ihn bereits von der Hagen (IV, 486) in Beziehung gebracht hat, ein von dem unsrigen gänzlich verschiedenes Wappen geführt hat. Leider ist das unter Nr. 116 in der Züricher Wappenrolle dargestellte Wappen, das nur in der Färbung des Wolfskopfes abweicht, nicht mit der Angabe des Geschlechtes versehen; andernfalls vielleicht von hier Aufschluss zu erwarten gewesen wäre.

Nach langer Pause hat der Maler wiederum, da der Text ihm keinen Anhalt bieten mochte, eine der beliebten Kampfscenen als Vorwurf gewählt. Es mag auch in diesem Falle, wie in manchem früheren, zweifelhaft erscheinen, ob es sich um ein Kampfspiel, oder um einen kriegerischen Zweikampf handelt. Die Gegenwart der Damen spricht für erstere Auffassung, die schwere Verwundung und das Fehlen des Zimier auf dem Helme des Gegners sprechen für letztere. Dass der Ritter selbst ein Zimier im Kampfe trägt, kommt, wie wir gesehen haben, nicht in Betracht, da der Helmschmuck als dazugehöriger Theil des Wappens nicht gut weggelassen werden konnte. Am besten gelungen erscheint die Figur des zusammenbrechenden Ritters links, wiewohl der Ansatz des erhobenen rechten Armes ganz verfehlt ist. Im Uebrigen erhebt sich die Darstellung nicht über das Durchschnittsmaass derartiger Kampfscenen, an denen der Grundstocks-Maler ein ganz besonderes Gefallen gehabt zu haben scheint.

113) Fol. 323ᵃ. Herr Reinmar von Zweter. LXXXXVII. (G)

Herr Reinmar von Zweter seiner Dame diktirend.

Die Scene spielt innerhalb eines Hauses, welches, wie so oft bereits, nur durch eine Bogenreihe im obersten Theile des Bildes angedeutet wird. Diesmal sind es drei gelbe Kleeblattbogen, deren kümmerliche Kreuzblumen auf den Giebelspitzen bis in den oberen Bildrand hineinreichen. In üblicher Weise befindet sich unten im Bilde ein gelbes Podium angebracht, diesmal aus zwei Theilen bestehend: einer kleinen Stufe unten und einer doppelt so hohen darüber, beide von fensterartigen Oeffnungen und Masswerk-Rosetten in Schwarz, theilweise mit rother Umränderung, durchbrochen. Auf der Oberkante links unten sehen wir eine kleine männliche Figur etwas nach links gewendet sitzen und mit dem Griffel auf einem Diptychon schreiben, das auf dem hochgezogenen Knie des übergeschlagenen linken Beines aufgesetzt und von der Linken gehalten ist. Die Tracht: ein purpurner Rock mit Goldbesatz und der weisse Schapel lassen auf eine vornehme Person schliessen; wir nehmen an, dass es ein Freund des Dichters ist, der den

Entwurf einer Dichtung aufnotirt. Rechts darüber, inmitten des Bildes, thront die Hauptfigur in Vorderansicht, etwas nach rechts gewandt und auf einer besondern Bank sitzend, die merkwürdigerweise nicht auf dem erwähnten zweistufigen Unterbau steht, sondern hinter einer grünen Mauer auftaucht. Letztere erhebt sich hinter der erwähnten kleinern Figur direkt vom Podium aus und ist unterhalb des Zinnenkranzes, der sie oben begrenzt, mit einem dunkelgrünen friesartigen Streifen mit weissem Vierpassmuster und ausserdem mit einer grossen weissen Masswerkrosette versehen, die ganz unnatürlich, wie ein Siegel auf das grüne Quaderwerk aufgedrückt erscheint. Die erwähnte Bank, auf der der Sänger sitzt, hat ein purpurnes Gestell, dessen Enden unterhalb des Sitzes in eine geschnitzte Ranke mit Kleeblatt auslaufen; die gelbe Sitzplatte ist an beiden Enden in eigenthümlicher Weise mit perspektivisch gestellten goldenen Rauten verziert, wie wenn das Sitzbrett aus einem vierkantigen Balken bestände; der Sitz ist so hoch hinaufgerückt, dass der rechte Fuss des Sängers in einer der Zinnenöffnungen aufruht, während der linke Fuss bis zu einem schmalen Wulste, der um das Gestell des Sitzes herumläuft, hinaufgezogen ist. Das auf diese Weise erhöhte linke Knie dient dem Ellenbogen des linken Armes, gegen dessen Hand sich das Haupt des Sängers lehnt, zur Stütze; ebendort findet auch die vorgestreckte rechte Hand ihr Auflager. Die Kleidung besteht aus einem purpurnen Unterkleide mit Goldbesatz und einem blauen Ueberwurfe, der über der Brust herzförmig ausgeschnitten und wie üblich mit Pelz gefuttert erscheint. Das auf die Hand gesenkte Haupt bedeckt ein Pelzbarett mit rothem Bunde. Die Augen sind geschlossen, aber nicht im Schlafe, sondern nur zur innern Sammlung, denn rechts erscheint die Geliebte, anscheinend auf dem Zinnenkranze sitzend, und auf einem mächtigen Schriftzettel, offenbar nach dem Diktate des Minnesängers, dessen Dichtungen niederschreibend. Wie die erst erwähnte Figur links unten, so ist auch die schreibende Dame in kleinerem Maasstabe dargestellt; auch sie beugt sich vornüber und hat das rechte Bein (man sieht freilich nicht worauf) höher gestellt, so dass der Schriftzettel, den die linke Hand festhält, dort ein Auflager findet; die Rechte führt die Feder. Ein rothes Gewand mit Goldbesatz umhüllt die Gestalt, auf den Locken ruht ein goldnes Schapel. Links oben im Rücken des Sängers der goldne Helm in Vorderansicht mit dem Rumpfe eines links schauenden silbernen Adlers, an dessen Flügelenden abermals je ein nach innen gekehrter Adlerskopf sitzt*), rechts der gelehnte Schild, dasselbe dreiköpfige Wappenthier in rothem Felde führend.

Umrahmung: Rautenmuster.

Ueber die Herkunft unseres Dichters ist viel gestritten worden**). Nach der neusten Annahme entstammt Reinmar von Zweter dem pfälzischen Adelsgeschlechte von

*) Tilesius von Tilenau in seinen heraldischen Briefen (Herold, 1879 S. 98) irrt, wenn er nur bei der Helmfigur gezähnte Schnäbel annimmt; auch die Schildfigur weist solche auf.

**) Am Eingehendsten behandelt von G. Roethe in: die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887 S. 7 ff. Weitere Litteratur daselbst und bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 21.

Zintern (Zentern), welches zwischen Bruchsal und Heidelberg ansässig war; freilich stimmt unser Wappen mit dem für dieses Geschlecht im Grünenberg (CXCVI) und Siebmacher (III, 117; V, 123) verzeichneten ganz und gar nicht überein; wir haben aber wiederholt schon festzustellen gehabt, dass die litterarische Forschung hierauf keinen Werth zu legen scheint; ob mit Recht, werden wir am Schlusse im Zusammenhange zu untersuchen haben.

Unser Bild bietet ohne Anschluss an den Text lediglich eine neue Variante des Themas: der Sänger dichtend und diktirend. Bei vorstehender Beschreibung haben wir angenommen, dass die kleine Figur links unten einen Freund des Dichters darstelle. Möglich ist aber auch, dass der Maler hier lediglich eine Wiederholung der Hauptfigur gegeben hat, wie wir solche in den mittelalterlichen Handschriften so häufig, im Manesse-Codex freilich sonst nicht, antreffen. Dass das Nachsinnen im Antlitze des Dichters vom Schlafen an sich nicht zu unterscheiden, die richtige Deutung somit nur aus dem Zusammenhange zu erkennen ist, nimmt bei der Sorglosigkeit, mit der der Maler des Grundstockes die Mienen seiner Figuren zu behandeln pflegte, nicht eben Wunder. Die Haltung der Figur ist in ihrer Geschlossenheit desto besser gelungen. Der ungeheuerliche Aufbau unten im Bilde zeigt deutlich, wohin das Suchen nach Abwechselung schliesslich führt. Die Dame links kommt dabei vor der Mauer frei in der Luft schwebend zu sitzen; Gesäss und Füsse finden keine Unterstützung. Die Verwendung von Wachstafeln zu flüchtigen Aufzeichnungen lässt sich, wie an andrer Stelle (S. 159) bereits hervorgehoben ist, für das ganze Mittelalter nachweisen. Hervorgehoben sei schliesslich noch die vortreffliche Zeichnung der an sich unmotivirt angebrachten grossen Rosette in der Mitte der grünen Mauer. Offenbar fand der Maler an solchen ornamentalen Spielereien Gefallen, während ihm, wie wir wiederholt erkannt haben und auch diesmal wieder deutlich sehen, die eigentliche Kenntniss der Bauformen vollkommen abging.

114) Fol. 339ᵃ. Der iunge Meissner. XCVII. (X I)

Der junge Meissner im Freien beim Wurfspiel.

Auf grünem Wiesengrunde, in dem schwarze Wellenlinien die Unebenheiten und schwarze Dreipässe an Stengeln die Blumen andeuten sollen, sehen wir links zwei Männer seitlich nach rechts gewendet stehen. Der Vordere, der reichern Kleidung nach zu urtheilen der Dichter, steht gerade im Begriffe, zu werfen. Zu dem Zwecke hat er sich mit vorgelegtem Oberkörper auf das linke Knie niedergebeugt, indem er zugleich den rechten Fuss im Bücken weit nach hinten setzt. Der rechte Arm hält weit vorgestreckt eine kleine gelbe Scheibe mit schwarzem Loch in der Mitte wurfbereit in Schulterhöhe, die linke Hand ruht eingeklemmt zwischen Bauch und Knie. Aufmerksamen Blicks ist das mit einem Blüthenkranze gezierte Haupt geradeaus nach dem nicht sichtbaren Ziele rechts gerichtet. Der weitärmlige Ueberwurf zeigt horizontale Streifung von Gelb und

ist, wie gewöhnlich, mit Pelzfutter und Goldborte versehen. Das rothe Untergewand wird nur an den Armen sichtbar. Unmittelbar dahinter, zunächst am Rande, erhebt sich von vorn gesehen die Figur des zweiten Spielers. Mit vorgebeugtem Oberkörper blickt auch dieser, den Kopf seitlich wendend, gespannt nach dem Ziele, auf welches auch die ausgestreckte Linke hinweist, während die Rechte gleichfalls eine Scheibe zum Wurfe bereit hält. Der lange, ungegürtete Rock ist gleichfalls mi parti, aber nur mit einer senkrechten Theilung in der Mitte, so dass die ganze linke Seite dunkel violett, die rechte gelb erscheint. Am rechten Handgelenke schaut ein Stück des grünen Unterkleides aus dem engen Aermel hervor. Gegenüber dieser Gruppe auf der andern Seite des Bildes sehen wir unter einem Baume einen grossen Holzklotz als Tisch aufgestellt und auf diesem eine gelbe Schüssel mit einer gebratenen Ente oder Gans darin. Hinter dem Tische, der eigenthümlich lila gefärbt und mit gelben Jahresringen versehen ist, erhebt sich in kurzem rothem Rock und mit einer gelben Spitzmütze auf dem Haupte die Gestalt eines Dieners, der sich seitlich den Spielern zugewendet vornüber neigt, indem er ihnen einen erfrischenden Trunk darreicht. Die hoch erhobene Rechte steht im Begriff, aus einer silbernen Kanne den goldenen Pokal zu füllen, den die andere Hand weit vorgestreckt hinhält. Der erwähnte Baum sendet im oberen Theile seine Aeste in sanfter Krümmung bis zur andern Seite des Bildes hinüber und erfüllt den Raum mit seinem blassgrünen Rankenwerk und den üblichen fünfblättrigen rothen Rosen, so dass für ein Wappen kein Raum bleibt. Zur Belebung des Laubwerks dienen zwei zierliche bunte Vögel, der eine links, der andere rechts oben angebracht.

Umrahmung: ringsum in der Mitte getheilte und abwechselnd blau und roth gefärbte Streifen, auf denen weisses Rankenwerk mit goldnen Rosetten liegt; die vier Ecken durch goldene Quadrate hervorgehoben.

Von der Hagens Vermuthung, dass unser Dichter mit Meister Frauenlob (s. unten Nr. 132) identisch sei, scheint bisher keine weitere Bestätigung gefunden zu haben, ebensowenig ist es aber gelungen, Bestimmtes über Geschlecht und Person des jungen Meissners zu erkunden. Hauptschuld daran und desshalb doppelt bedauerlich ist das Fehlen des Wappens, das der Nachtragsmaler offenbar nicht gekannt, aber durch ein beliebig erfundenes zu ersetzen verschmäht hat. Möglich freilich auch, obgleich die Tracht dagegen spricht, dass der Sänger bürgerlicher Herkunft war und, wie die Meisten der folgenden Dichter, überhaupt kein Wappen geführt hat.

Die Wahl des Gegenstandes unserer Darstellung steht abermals ausser Zusammenhange mit den Liedern des Sängers. Höchstens dass die Frühlingsstimmung seiner Mailieder in dem Bilde allgemein wiederklingt. Die oft erwähnten Vorzüge des jüngern Malers bezüglich der Frische der Auffassung und der Natürlichkeit in der Wiedergabe derartiger aus dem Leben gegriffener Vorgänge treten auch diesmal hervor. Die Gruppe der beiden Spieler besonders ist vortrefflich gelungen; man sieht deutlich die Spannung

und den Eifer, mit dem sie dem Spiel obliegen. Dieses scheint das im Renner des Hugo von Trimberg (11364 ff) ausführlich beschriebene Wurfspiel zu sein, das mit dem heutigen italienischen boccia gleichbedeutend ist, nur dass auf unserm Bilde keine Kugeln, sondern kleine Disken verwendet erscheinen, die in der Mitte mit einem Loche, vielleicht zum Aufreihen auf eine Schnur, versehen sind. Die Art, wie der Minnesänger diesen Gegenstand mit zwei Fingern packt, stellt nämlich ausser Zweifel, dass es sich um eine Scheibe und nicht etwa um eine schlecht gezeichnete Kugel handelt, bei der doch wenigstens drei Finger zur Verwendung gelangt sein würden. Den gerühmten Vorzügen stehen die üblichen Mängel sowohl in der Zeichnung des Faltenwerkes und des Landschaftlichen, wie in der Farbengebung gegenüber. Die Vorzeichnungen am linken Aermel des Werfenden sowie an der Seite der links stehenden Figur lassen erkennen, dass der jüngere Meister hierzu eine Feder mit hellblauer Tinte benutzt hat, während der Meister des Grundstockes, wie wir gesehen haben, den Entwurf mittelst eines Bleies aufzuzeichnen pflegte.

115) Fol. 342ª. Der alte Missener.

Die folgenden drei Gedichte, die in unserer Handschrift nachträglich eingetragen und oben an der Seite rechts mit der obigen Ueberschrift versehen sind, entbehren einer bildlichen Beigabe.

116) Fol. 342ᵇ. Von Obernburg. LXXXXVIII. (6)

Der von Obernburg seiner Dame ein Gedicht überreichend.

Links die Dame hoch aufgerichtet, rechts der Dichter gebückt und im Begriffe, sich auf das linke Knie niederzulassen. Beide Personen stehen einander zugewendet, zwischen ihnen steigt ein dünner Baum empor. Die Dame, welche auf dem linken Arme ihr weisses Schosshündchen trägt, nimmt mit der Rechten vom Sänger einen unbeschriebenen Zettel entgegen, den dieser, sich dehmüthig beugend, mit der Linken überreicht. Der Gestus der geöffnet erhobenen rechten Hand ist ein allgemeiner pathetischer. Noch hat das linke Knie des Sängers den Boden nicht berührt. Das auffällige Schweben des Hackens am vorgesetzten linken Fusse erklärt sich bei schärferem Hinsehen dadurch, dass eine Bodenwelle, auf der der Fuss voll aufruht, nicht mit Farbe ausgefüllt, sondern nur im Umriss dargestellt ist. Die dunkle Kleidung der Dame weisst, wie bei den Männern (s. Nr. 69), auf den geistlichen Stand hin (vgl. Nr. 125). Ueber einem grauen Aermelkleide, das in den Falten bräunlich schimmert und mit dem üblichen Goldbesatz verziert ist, trägt sie einen Pelzmantel von etwas dunklerer, blau-grauer Farbe und eigenthümlichem Nackenschnitt. Statt nämlich im Nacken glatt anzuliegen oder in eine Gogel überzugehen, bauscht sich hier der Mantel mit einem steifen Kragen weit abstehend nach hinten empor. Der Zweck des an dem Kragen angebrachten senkrechten weissen Streifens mit der rothen

Quertheilung ist dem Verfasser nicht klar. Um den düstern Eindruck der Tracht zu vervollständigen, erscheint das leicht zum Sänger herniedergebeugte Haupt mit einem schwarzen Schleier bedeckt, der sich über das weisse Gebende hinweg legt. Der Aermelrock des Ritters ist ebenso wie der Bund des Pelzbaretts von blutrother Farbe mit Goldbesatz und grünem Futter. Die weiten kurzen Aermel hängen leer herab, so dass an den Armen das blaue Unterkleid sichtbar wird. Der erwähnte Baum in der Mitte weist in der üblichen Weise einen schlanken grünen Stamm auf, von dem aus sich die dünnen Zweige in dem freien Raume oberhalb der beiden Liebenden in gleichmässigen Windungen vertheilen. An den Enden tragen sie die bekannten fünfblättrigen Rosen mit goldnen Kelchen. Das Wappen fehlt abermals.

Umrahmung: goldner Streifen, mit breiten rothen Strichen eingefasst und abwechselnd mit grünen und blauen Rechtecken belegt.

Auch diesmal ein nach Geschlecht und Person völlig unbekannter Dichter, bei dem von der Hagen bereits eine nicht edle Herkunft vermuthete. Das Fehlen des Wappens kann hierbei freilich nicht als ausschlaggebend betrachtet werden, wie Fr. Grimme annimmt*), da dies in unserer Handschrift auch bei zweifellos edlen Sängern, wie z. B. beim Friedrich von Hausen, vorkommt. Weist doch auch die übliche reiche Tracht des Minnesängers auf unserm Bilde darauf hin, dass der Maler G ihn für einen Edelmann gehalten hat. Dagegen geht freilich aus den von Fr. Grimme angezogenen St. Gallener Urkunden die bürgerliche Abkunft unzweifelhaft hervor, sobald man den Nachweis des Zusammenhanges der dort bezeugten Obernburg mit unserm Sänger als erbracht erachtet, was unseres Erachtens noch nicht der Fall ist. Der Gegenstand des Bildes bietet eine der zahlreichen Variationen des Liebesverkehrs ohne besondere neue Züge, aber auch ohne dass von einer direkten Nachahmung ähnlicher vorausgehender Darstellungen die Rede sein könnte. In den sieben nur in unsrer Handschrift enthaltenen Liedern des Obernburgers findet sich weder ein Anknüpfungspunkt an unsre Scene, noch ein Hinweis auf den geistlichen Stand der Dame, welcher der Dichter seine Huldigung darbringt. Wie so oft, ist es auch diesmal unklar, ob der Letztere der Gebende oder Empfangende ist. Wir haben uns auch diesmal lediglich aus allgemeinen Gründen für die erstere Annahme entschieden.

117) Fol. 344b. Bruder Wernher. LXXXXVIIII. (G)

Bruder Wernher einem edlen Paare seine Lieder vortragend.

Wie so oft bei G, sehen wir als allen Figuren gemeinsamen Boden ein grünes Podium sich von einer Seite des Bildes zur andern erstrecken. Links darauf steht eine gelbe Bank, welche einem Herrn und einer Dame zum Sitze dient, rechts davor, diesen

*) N. Heidelb. Jahrb. IV, 70 und Alemannia XXII, 36 ff.

zugewendet, der Sänger in ungezwungener Haltung, das linke Bein vorsetzend und sich mit dem rechten Unterarm auf einen gelben Krückstock stützend, während die geöffnete Linke mit lebhaftem Gestus die Worte begleitet. Durch das Aufstützen des Unterarmes bekommt der Oberkörper eine Neigung nach vorn, welcher auch der Kopf folgt. Der Maler hat diesem durch den Bart eine Art Christustypus gegeben, nur dass das volle Haupthaar nicht in der Mitte getheilt erscheint. Das Auge ist sinnend schräg zu Boden gerichtet, der Mund wie immer geschlossen. Eine grüne Kappe mit umgeschlagenem gelbem Rande hängt an weisser Schnur auf dem Rücken bis in den Bildrand hinein. Ueber dem gold-gesäumten blauen Unterkleide trägt der Sänger einen purpurrothen kurzen Mantel mit grünem Futter, wie man ihn auf Reisen zu tragen pflegte. Das Paar auf der Bank erscheint in Vorderansicht: links die Dame in purpurnem Unterkleid und blauem Pelzmantel, rechts der Herr in rothem, pelzgefüttertem Aermelüberwurfe, aus dessen Schlitzen die grün bekleideten Arme hervorschauen. Die Dame wendet das von einem Gebende bedeckte Haupt etwas zu dem Sänger herum, indem sie ihm zugleich mit der halb erhobenen Rechten einen Gruss sendet, die Linke ruht lässig auf dem über den Knieen zusammengeschlagenen Mantel. Auch der danebensitzende Herr hat den rechten Arm erhoben, die Finger sind aber nach Schwurart gehalten, so dass eher ein warnender Gestus herauskommt; die Linke ruht auf dem Knie des in leichter Weise über das andere Knie geschlagenen linken Beines. Das bartlose Haupt bedeckt ein Pelzbarett, der Blick ist etwas seitlich zu der Nachbarin gewendet. Rechts oben der gelehnte Schild, in goldnem Felde eine blaue Winde (?) mit grünem Stiel und grünem Kelche zeigend, links der silberne Helm in Vorderansicht mit einer grünen Helmdecke, aus welcher drei solche Winden, eine aufrecht in der Mitte, die beiden andern seitlich herabhängend, alle mit goldnen Blüthen versehen, herauswachsen.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch der Bruder Werner gehört zu den nach Herkunft und Geschlecht unbekannten Persönlichkeiten, die sich gegen Ende der Handschrift immer zahlreicher vorfinden*). Aus den Gedichten geht hervor, dass Werner sich zumeist in Oesterreich aufhielt; er kennt aber auch die Rheinlande, Schwaben und Franken und nahm an einem Kreuzzuge, wohl dem von 1217—1219, Theil. Von der Hagen (IV, 516), der ihn nicht für einen Klosterbruder, sondern für einen Laien und zwar von vornehmer Abkunft hielt, fasst den Ausdruck „Bruder“ als Hinweis auf diese seine Eigenschaft als Kreuzritter, als Wallfahrer oder Wallbruder auf**). Jedenfalls sah der Maler unseres Bildes ebenfalls keinen Geistlichen in ihm, da sonst in der Tracht ein Hinweis darauf gegeben sein würde. Der genannte Gelehrte irrt ausserdem, wenn er meint, dass Werner in unsrer Handschrift „als Pilger mit einem

*) S. Literatur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 21.

**) Dagegen Fr. Grimme (N. Heidelb. Jahrb. IV, 71 und Alemannia XXII, 43 f), der ihn für den adeligen Klosterbruder Werner von Rathhausen (urkundlich von 1273 bis 1322 bezeugt) hält.

Reisebündel auf dem Rücken“ dargestellt sei; das Reisebündel ist eine Kuppe, und die Tracht enthält auch sonst nichts Pilgermässiges. Unsere Scene bezieht sich vielmehr allgemein auf die Wanderlust der Minnesänger jener Zeiten, die als „Gehrende“ von Hofe zu Hofe zogen, um die Gunst der Grossen und reiche Gabe durch ihre Lieder zu erringen. So ist Bruder Werner auch hier bei einem vornehmen Paare eingekehrt und lässt, auf den Wanderstab gestützt, seinen Sang erschallen. Ob die Bezeichnung Bruder in dem von von der Hagen angegebenen Sinne überhaupt sonst nachweisbar ist, lassen wir dahingestellt. Das Wappen scheint anderweitig bisher nirgends gefunden worden zu sein.

Die Darstellung zeichnet sich durch eine gewisse Natürlichkeit der Bewegungen und Stellungen aus. Besonders gelungen ist in dieser Hinsicht die Hauptfigur, die sich müde von der Wanderschaft auf den Krückstock stützt und dabei lebhaft gestikulirt. Man sieht, der Zeichner war selbst schwierigen Aufgaben gewachsen, sobald er sich von dem Schema selbständig zu machen wagte.

118) Fol. 349ᵃ. Der Marner. C. (G)

Der Marner sich an einem warmen Tranke labend.

Links auf einem geschweiften gelben Sitze oberhalb eines in üblicher Weise durchbrochnen purpurnen Podiums der Sänger etwas nach rechts gewendet und aus einem grossen goldnen Kruge trinkend, den er mit beiden Händen zum Munde führt. Ein weiter blauer Ueberwurf mit grünem Futter umhüllt die ganze Gestalt bis zu den Füssen. Nur an den Armen, wo sie aus den seitlichen Schlitzen heraustreten, kommt das rothe Untergewand zum Vorschein. Auf dem Haupte ruht ein zierlicher gelber Strohhut mit einem eigenthümlichen Absatz in halber Höhe und mit einem braunen Zickzackbande untenherum. Ein zarter Bart umrahmt Kinn und Wangen, das Auge ist über das Trinkgefäss hinweg schräg nach oben gerichtet. Rechts dicht am Bildrande sehen wir eine zweite Gestalt, als Nebenfigur wie gewöhnlich wesentlich kleiner gezeichnet, dem Sänger dreiviertel zugewendet in der üblichen Spielbeinstellung auf dem gelben welligen Boden stehend, der zwischen Podium und Bildrand sich hinzieht. Mit der Rechten hält er eine grosse silberne Deckelkanne oben an einem Ringe gepackt vor sich hin über ein Feuer, das dicht am Sitze des Sängers mit langen rothen Flammen aus dem Sande emporzüngelt. Die Linke ist mit nichtssagender Geberde geöffnet vor die Brust erhoben, das unbedeckte Haupt nach vorn geneigt, der Blick geradeaus auf den Sänger gerichtet. Der Tracht nach haben wir es nicht mit einem Diener, sondern mit einem Genossen des Marner zu thun, da der lange Rock — purpurfarbig mit grün-gefutterter blauer Gogel — fast stets nur bei Edelleuten vorkommt, und das an den Handgelenken hervortretende orangefarbene Unterkleid gleichfalls nicht zu einer Dienerkleidung passt. Oben rechts der gelehnte Schild: in Gold und Blau getheilt, das Gold von einer fünfblättrigen Rose mit gelbem

Kelch und grünen Spitzen belegt, im blauen Feld ein silberner Balken; links der röthlichgelbe Helm in Vorderansicht. Das geschweifte und nach oben sich verbreiternde Schirmbrett ist mit Hahnenfederbüscheln am obern Rande besteckt, im Uebrigen aber ganz wie der Schild getheilt, figurirt und tingirt.

Umrahmung: Rautenmuster.

Der zu den bekanntesten und beliebtesten der älteren Dichter gehörende Marner ist uns hinsichtlich seiner Lebens-Umstände und Herkunft nur von den eigenen Dichtungen her, sowie durch gelegentliche Angaben von Zeitgenossen, die uns auch den Vornamen Konrad überliefert haben, bekannt. Im Gegensatze zu von der Hagen nimmt man jetzt die bürgerliche Herkunft des Marners als erwiesen an; die Zeit seiner Thätigkeit fällt nachweisslich in die Jahre 1230—1267. Da unser Wappen sonst nicht nachgewiesen scheint, so ist es für die geschichtliche Forschung bisher ohne Belang geblieben. Es macht jedenfalls nicht den Eindruck freier Erfindung.

Eigenthümlich ist, dass unser Maler sich den im Namen (marinaere — Seemann, Schiffer) liegenden Anhaltpunkt für seine Darstellung hat entgehen lassen und statt dessen eine beliebige Scene vorführt, die weder mit dem Namen, noch mit dem Inhalte der Lieder einen Zusammenhang aufweist. Vielleicht nur, dass in der Anbringung des auffälligen modischen Hutes ein Hinweis des Malers auf jene Stelle im XII. Liede zu erblicken ist, worin der Sänger die Modesucht der Rheinländer verspottet:

ir hube, ir har, ir keppelin
erzeigent niuwer vünde bunt.

Die Darstellung ist in ihrer Einfachheit leicht verständlich. Dass der Genosse beim Wärmen des Trankes viel zu dicht an das Feuer herantritt, dass die Flammen an dem Sitze des Sängers emporlecken, dass man ein so grosses weitbauchiges Gefäss kaum zum Trinken benutzen kann, das alles sind Eigenthümlichkeiten und Sorglosigkeiten, die wir bei den Malern des Manesse-Codex nun einmal mit in den Kauf nehmen müssen.

119) Fol. 355ᵃ. Süsskind der Jude von Trimberg. C. (N I)

Der Jude Süsskind von Trimberg vor dem Bischofe von Konstanz.

Rechts im Bilde der Dichter, sich dreiviertel nach links einem thronenden Bischofe zuwendend, der nebst zwei Begleitern die linke Hälfte des Bildes einnimmt. Der Jude erscheint, da der Fussboden nicht angedeutet ist, wie schwebend in der üblichen Spieleinstellung; die Arme sind in lebhafter Bewegung ausgestreckt. Er trägt die gewöhnliche Kleidung der reicheren Stände: ein langes Untergewand von rosa Farbe mit einem pelzgefutterten blauen Ueberwurfe, der an beiden Seiten bis unten hin aufgeschlitzt ist und die Arme unterhalb eines um die Schultern liegenden und von einem goldnen Knopfe zusammengehaltenen Pelzkragens frei heraustreten lässt. Als Kopfbedeckung dient jener

trichterförmige gelbe — hier golden getuschte — Hut, den die Juden in jenen Zeiten zu tragen verpflichtet waren*), ausserdem hat der Maler nicht ohne Erfolg versucht, durch kurzlockiges Bart- und Kopfhaar dem Gesicht einen semitischen Anstrich zu geben. Wie gewöhnlich auf den Bildern von N I, ist der Blick scharf seitlich gerichtet. Dem Sänger zunächst erscheint in Vorderansicht ein vornehmer Herr in derselben Stellung und aus dem angeführten Grunde ebenfalls frei in der Luft schwebend. Das jugendliche Haupt ist von einer niedrigen Pelzkappe mit rosa Bund bedeckt und etwas seitlich zu dem Sänger herumgewendet. Die Bewegung der mit ausgestrecktem Zeigefinger erhobenen Rechten deutet auf thätige Theilnahme an dem Streite — vielleicht ist er als Ankläger aufzufassen —, während die Linke lässig vor dem Leibe ruht. Das lange rosa Gewand, das die Gestalt bis zu den Füssen verhüllt und vorn an den umgeschlagenen Enden den üblichen Pelzbesatz aufweist, lässt das gelbe Unterkleid nur soweit erkennen, als es an dem Unterarme aus dem engen Aermel hervortritt. Zuäusserst links daneben sehen wir einen Bischof in Vorderansicht auf einem kastenartigen gelben Sitze mit goldnen Löwenköpfen an den oberen Ecken. Das übliche Podium ist diesmal rosa getuscht. Der Bischof wendet gleichfalls das von einem niedrigen Pelzbarett mit violettem Bunde bedeckte Haupt dem Juden zu, gegen den sich auch die mit fragendem Gestus ausgestreckte Rechte wendet, während die Linke den silbernen Schaft des Krummstabes in Schulterhöhe gefasst hält. Das goldene gekrümmte Ende des Stabes beginnt oberhalb eines dicken goldnen Knaufes und ist aussen bis in die Krümmung hinein mit krabbenartigen Verzierungen besetzt. Die Tracht des Bischofs unterscheidet sich auch diesmal nur durch die dunkle Farbe der Gewänder von der der Vornehmen weltlichen Standes. Von derselben violetten Farbe, wie die erwähnte Kopfbedeckung, sind nämlich das Unterkleid, das nur an den Handgelenken sichtbar wird, der Aermelrock und der Pelzmantel, über dem, wie beim Juden, noch ein Schulterkragen von Pelz, ebenfalls durch einen goldnen Kopf auf der rechten Schulter zusammengehalten, liegt. Hinter dem Sessel erhebt sich ein rother Fahnenschaft mit silberner Spitze, an dem nach rechts hin, unmittelbar über dem Haupte des Bischofs, eine Fahne mit dem Wappen des Konstanzer (? s. unten) Bisthums: schwarzes Kreuz in silbernem Felde weht. Rechts hinter dem Sitze und von diesem zum Theil verdeckt, wird zwischen dem Bischof und dem oben beschriebenen Edelmanne noch eine vierte jugendliche Person sichtbar, baarhäuptig dastehend in rothem Aermelkleide mit grüner Gogel und ebensolchem nur an den Handgelenken hervorschauendem Unterkleide. Auch dieser hat den Blick seitwärts auf den Sänger gerichtet und hält die Hände wie sein Nebenmann, nur mit dem Unterschiede, dass die Rechte unthätig ist und der Zeigefinger der erhobenen Linken seitwärts auf den Bischof, statt auf den Sänger weist. Zur Andeutung, dass der Vorgang

---

*) Litteratur darüber bei von der Hagen IV, 537 Anmerk. 5, bei K. Weiss, Costümkunde 1864 S. 586 u. a. a. O.

innerhalb eines geschlossenen Raumes stattfindet, sind als oberer Abschluss zwei gelbe Giebeldreiecke mit Kleeblattbogen dargestellt und über diesen lila Quadermauerwerk mit weissen Doppelfugen und grossen Vierpassöffnungen in den durch die Giebelseiten sowie den oberen und seitlichen Bildrand gebildeten Mauerdreiecken. Da die beiden äusseren Dreiecke vom betreffenden Bildrande halbirt werden, so erscheint hier auch nur je eine halbe Vierpassrosette. Als Ausgangspunkt der Giebelschrägen unten dient ein goldener Rundstab, der die Stelle einer Console vertritt. Die Giebelspitzen endigen unmittelbar unter dem oberen Bildrande in einen kleinen goldnen Knopf.

Umrahmung: saftgrüner Streifen mit einem gewellten weissen Rankenzuge belegt, der grosse goldene Herzblätter trägt; goldene Eckstücke.

Der Ort Trimberg, die Heimath unseres Sängers, liegt in Unterfranken zwischen Kissingen und Hammelsburg auf Würzburger Gebiet. Im Gegensatze zu von der Hagen, der einen zu Anfang des XIII. Jahrhunderts in Würzburg lebenden Juden Süsskind in Vorschlag gebracht hat, weisst K. Bartsch darauf hin, dass dieser aus sprachlichen Gründen erst zu den Dichtern der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu zählen ist. Ueber seine Person und Lebensumstände ist nichts bekannt, ein Anlass zu unserem Bilde in den Liedern abermals nicht vorhanden. Der Vermuthung Zangemeister's*), dass die Fahne auf den Konstanzer Bischof hinweise, dürfte zuzustimmen sein. Zwar ist das Kreuz im bischöflichen Wappen von Konstanz eigentlich ein rothes, dem Maler mag aber das schwarze Kreuz der Stadt Konstanz geläufiger gewesen sein, und so stellte er dieses, aber mit jener aus dem Fahnentuche heraustretenden wimpelartigen Verlängerung des horizontalen Kreuzarmes dar, welche, der Züricher Wappenrolle zufolge (s. Taf. XXV Nr. 573), lediglich bei der Konstanzer Bischofsfahne eingeführt gewesen zu sein scheint.

Der Vorgang, den unser Bild darstellen soll, ist nicht recht deutlich zu erkennen. Möglicherweise handelt es sich seitens des Juden nur um eine Recitation seiner Dichtungen vor dem geistlichen Herrn und dessen Begleitern, ebenso annehmbar ist aber die Annahme, dass die Verhandlung eines Streites vor dem Tribunal des Bischofs dargestellt ist. Die geschilderten lebhaften Handbewegungen erscheinen bei letzterer Annahme besser begründet, wie denn auch das Antlitz des Juden eine gewisse Erregtheit erkennen lässt. Im Uebrigen ist dieser so wiedergegeben, wie er sich in dem vorletzten Gedichte selbst beschreibt: mit langem Bart, Mantel und Judenhut, freilich aber nicht mit grîfen, sondern blonden Locken. Hervorgehoben sei noch die Aehnlichkeit der Figur des Bischofs mit der des Abtes auf dem Bilde des Schenken von Landeck (Nr. 69). Auch die goldnen Thierköpfe (s. oben S. 227), die sonst in der Handschrift nicht vorkommen, finden sich dort vor, so dass der Schluss auf eine Nachahmung des älteren Bildes durch den Maler N I nahe liegt. Dabei wird auch bei diesem Vergleiche offenbar, wie sehr der Maler des

*) Die Wappen u. s. w. S. 21.

Grundstocks dem Maler des ersten Nachtrages in Färbung und Zeichnung (Falten!) überlegen war. Die oben (S. 300) erwähnten Vorzeichnungen mittelst blassblauer Tusche treten auch hier, zumal an den Füssen der beiden vorn stehenden Figuren, deutlich hervor.

120) Fol. 358ᵃ. Der Gast.

Die beiden unter obiger Ueberschrift nachträglich eingefügten Gedichte entbehren eines Bildes.

121) Fol. 359ᵃ. Von Buwenburg. Cl. (G)

Die Schwyzer treiben die Rinderheerde des eroberten Klosters Einsiedeln hinweg.

Wir sehen einen eigenthümlichen Zug sich von links nach rechts quer durch das Bild bewegen: voran fünf Stück Rindvieh in wilder Bewegung, angetrieben von dem Speerschafte eines Mannes, der hinten mit dem Oberkörper über sie hinweg ragt, und gefolgt von drei Reitern in kriegerischer Ausrüstung. Die Vorliebe des Malers für Buntheit zeigt sich auch hier in der Färbung des Viehes: das vorderste Thier, das sich wild auf den Hinterbeinen emporbäumt, ist blutroth, das nächste, mit zurückgewandtem Kopfe, blauschwarz, das dritte zeigt an den allein sichtbar werdenden Theilen: dem gesenkten Kopfe und den Vorderbeinen, purpurne Färbung, das vierte, ebenfalls nur so weit sichtbar, hebt den blau-schwarzen Kopf brüllend empor; zuhinterst schliesslich, oberhalb der Köpfe der letzterwähnten Rinder, der gelbe Kopf eines fünften, gleichfalls brüllend erhoben. Dabei sind die Mäuler des ersten, vierten und fünften Thieres noch besonders hellbraun oder hellblau gefärbt. Von dem erwähnten Treiber ist nur der zu dem Beschauer herumgewendete Oberkörper sichtbar. Der Kopf, von einem blau-grauen Schlapphute mit seitlich aufgebogenem Rande bedeckt, ist schräg erhoben und weit herumgedreht, so dass das Auge rückwärts auf die Gruppe der hinter der Heerde Reitenden schaut. Die Rechte schwingt den Speer, um die Thiere anzutreiben, in der Linken hält er ein gelbliches Huhn, das mit zur Beute gehört, empor. In dem Brustausschnitt, um den Hals herum und an den Unterarmen tritt unter dem purpurfarbnen Rocke ein graues hemdartiges Unterkleid mit braunen Streifen hervor, wie wir solches öfters bereits [zumal auf Bildern von N I (73, 75 u. s. w.)] angetroffen haben. Die linke Hälfte des Bildes wird von den drei Reisigen eingenommen, die in schräger Richtung einer hinter dem andern vorkommen und im Galopp einhersprengen. Während in der rechten Bildhälfte jede Andeutung des Bodens fehlt, so dass die Füsse der Rinder direkt auf dem Bildrande aufstehn, ist hier ein gelber Streifen Sandes angedeutet. Ein Grund für diese Verschiedenheit ist freilich nicht einzusehen. Der Körper des vordersten Rosses, eines getigerten Schimmels, erscheint in der üblichen Weise so sehr zusammengedrängt, dass nur ein kleines Stück des Hintertheils vom Bildrande abgeschnitten wird; vom Fuchse des zweiten und vom Blauschimmel des

dritten Reiters sind dagegen nur Kopf, Hals und Beine sichtbar. Der Aufzug macht durchaus einen friedlichen Eindruck. Ruhig schauen der erste und dritte Reitersmann mit geschulterter Armbrust vor sich auf die Heerde, während der mittelste den Kopf zu dem Nachbar nach vorn im Gespräche herumdreht. Von den Pferden halten die beiden vordersten den Kopf gesenkt, nur das hinterste, dessen Reiter die Zügelfaust hoch erhoben hat, zeigt eine etwas aufgeregtere Haltung: die Nase in der Luft und zurückgelegte Ohren. Die Ausrüstung der Männer besteht übereinstimmend in Kettenpanzer, Handschuh, Halsschutz und silberner Eisenkappe; der Vorderste trägt dabei einen rothen Wappenrock mit grünem Futter, der Mittelste einen blauen, der Hinterste einen purpurrothen. Als Waffen führen der Erste und Letzte eine gelbe Armbrust mit goldnem oder gelbem Bügel, welche sie übereinstimmend rechts geschultert halten, während der Mittelste ebenso einen langen schwarzen Spiess über die rechte Schulter nach hinten gestreckt hält. Der gelbe Sattel des Schimmels hat vergoldeten Vorder- und Hinterbug, golden ist auch der breite Brustriemen, gelb hinwiederum Sattelgurt und Steigzeug, roth Zügel und Kopfstück. Letztere Theile sind bei dem Pferde des mittelsten Reiters weiss mit rothen Knöpfen, bei dem hintersten wieder roth; ausserdem erscheint hier noch ein Stück des gelben Brustriemens; die übrige Ausstattung ist nicht zu sehen. Links oben der gelehnte Schild (schwarzer stehender Greif*) mit rothen Fängen in goldnem Felde), rechts der goldne Helm in Seitenansicht mit dem Rumpfe des Wappenthieres als Zimier.

Umrahmung: goldner, blau-umränderter Streifen, abwechselnd mit grünen und rothen Vierecken belegt.

Wir haben diesmal insofern einen eigenthümlichen Fall vor uns, als die Person des Dichters aus dem Gegenstande unseres Bildes mit Sicherheit festgestellt werden kann. Die Capella heremitarum, ein vom Magister Rudolf von Radegg zu Ehren des Klosters Einsiedeln verfasstes lateinisches Gedicht, berichtete uns nämlich vom Ueberfalle des Klosters durch die Schwyzer unter der Regierung des Abtes Johannes am 6. Januar 1314 und von der gewaltsamen Wegführung nicht nur der Klosterleute, sondern auch des Viehstandes. Unter den damaligen Konventsmitgliedern wird der Kantor Konrad von Buwenberg besonders erwähnt als einer der Beiden, die von den Siegern, wohl des hohen Alters wegen, zurückgelassen worden sind. Derselbe Konrad wird dann auch in einer Urkunde vom 1. August desselben Jahres als Sänger unter den sechs Priestern des damaligen Konventes angeführt**). Es kann somit kaum ein Zweifel bestehen, dass dem Maler des Grundstocks, oder wenigstens seinem Auftraggeber, dieses Ereigniss aus der Klostergeschichte und dem Leben des Minnesängers Konrad von Buwenburg bekannt war***), da nicht anzunehmen ist, dass der absonderliche Gegenstand unseres Bildes freier

*) Von der Hagen (IV, 539) sagt irrthümlich: „schwarzer Adler wie im deutschen Reichswappen".

**) S. K. Bartsch, Schweizer Minnesänger CXLVIII. Daselbst weitere Litteratur.

***) Zuerst hervorgehoben und begründet durch H. Herzog im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde XVIII, 178 f.

Erfindung entstammt, und das Zusammentreffen mit jenem Ereigniss ein zufälliges ist. Auf diese Weise ist es freilich geschehen, dass hier ein Bild erscheint, welches die Hauptperson, den Sänger selbst, gar nicht aufweist. Ob unser Minnesänger, wie allgemein angenommen wird *), mit dem Württemberger Geschlechte der Buwenburger (Veste Baumburg bei Hundersingen), von dem mehrere Konrad in jener Zeit urkundlich bezeugt sind, in Beziehung zu setzen ist, erscheint um so fraglicher, je mehr man dem Wappen unserer Handschrift Glaubwürdigkeit beimisst. Das Siegel dieser Buwenburger an einer Urkunde des Jahres 1339 zeigt nämlich im Schilde „eine nach unten geöffnete Zange, an deren beiden Griffen am Ende ein Ring hängt" **), während das Buwenburger Wappen in der Züricher Rolle (Nr. 402) drei silberne Muscheln in Schwarz zeigt und unser Wappen dort als das der Herren von Grifenstain (Nr. 74) aufgeführt ist. Da man annehmen sollte, dass der Maler oder sein Berather, dem die unserm Bilde zu Grunde liegende geschichtliche Episode bis in die Einzelheiten — Wegtreibung des Klosterviehes — bekannt war, sich auch nach dem richtigen Wappen umgethan und nicht ein beliebiges anderes Schweizer Geschlechts-Wappen angebracht hat, so bleibt immerhin die Abstammungsfrage noch zweifelhaft, die litterarische Forschung noch nicht abgeschlossen. Die Darstellung des Vorganges ist frisch und lebendig, leidet aber nicht unerheblich an der Unbeholfenheit einzelner Bewegungen und an der Buntheit des Ganzen. Die Aufregung in der Rinderheerde ist gut wiedergegeben, jedes einzelne der Thiere freilich stark verzeichnet; dasselbe ist bei den Pferden links der Fall. Ob der Treiber hinter der Heerde zu Fuss geht oder zu Pferde sitzt, lässt sich aus der gleichen Kopfhöhe mit den Reitern an sich nicht entscheiden, da unsere Maler ja auch die „Isokephalie", wenn auch natürlich aus anderen Gründen wie die Griechen, eingeführt haben. Man würde aber doch wohl, wenn die betreffende Figur zu Pferde gedacht wäre, ein Stück des Pferdes zwischen den Rindern hindurch zu sehen bekommen. Hervorzuheben ist, dass auch hier der Maler wiederholt über den Bildrand hinausgegangen ist, links mit der Armbrust des vordersten Reiters, rechts mit dem Maule des dritten Ochsen und dem Schwanze des Huhnes.

122) Fol. 361ᵃ. Heinrich von Tettingen. (II. (6)

Heinrich von Tettingen als Gefangener von zwei Reisigen zu Rosse geleitet.

Wie auf der linken Seite des vorhergehenden Bildes, erscheinen drei Reiter nach rechts hin in schräger Linie reitend, so dass der hinterste dem rechten Bildrande sich am nächsten befindet. Der Mittelste, offenbar der Dichter, sitzt mit gebundenen Händen baarhäuptig in rothem Rock auf einem ungesattelten blau-grauen Pferde, das ruhig dahin-

*) So auch von Fr. Grimme, N. Heidelb. Jahrb. IV, 71.

**) Kindler von Knobloch a. a. O. S. 460. Das Wappen des alten Berner Geschlechtes der Freiherrn von Bubenberg zeigte nach Stumpf (S. 574 b) einen getheilten Schild mit je einem Stern belegt.

trabt, während die Pferde der beiden Begleiter kurz galoppirend dargestellt sind. Der Kopf des Gefangenen ist zu dem vorderen Begleiter, wohl mit einer Frage auf den Lippen, herumgedreht; langes störriges Haar bedeckt den Schädel, einzelne braune Striche um Kinn und Wangen sollen spärlichen struppigen Bartwuchs andeuten. Stand es doch dem Gefangenen nicht frei, sein Haar zu kräuseln und den Bart zu scheeren. Das Kopfzeug und die auf dem Nacken des Pferdes ruhende Zügel erscheinen einfach aus weissen Stricken gefertigt. Um so prächtiger gezäumt sind die Rosse der beiden Reisigen, die den Sänger gleiten, und zwar übereinstimmend: Sattel, Brustriemen und Steigzeug gelb, Kopfstück und Zügel roth mit weissen Knöpfen und gelben oder rothen Rosetten am Gebiss und Ohr. Ebenso übereinstimmend ist das Aussehen der beiden Reiter: schwarze Beinlinge, Kettenpanzer mit Handschuhen, sowie Halsschutz und silberne Kugelhaube, zwischen denen das jugendliche Gesicht hervorschaut. Nur dass der vordere Krieger, der auf einem getigerten Grauschimmel reitet, ein blaues Gewand mit purpurrothem Futter und einem schwarzen Speer geschultert trägt, während der hintere Reiter, auf einem Fuchse sitzend, der ebenso wie sein Herr den Kopf nach dem Gefangenen, also dem Beschauer zuwendet, in grünem Gewande mit geschulterter gelber Armbrust dargestellt ist. Links oben der gelehnte Schild, eine silberne Sichel an rothem Griff in goldenem Felde zeigend, rechts der goldene Topfhelm in Vorderansicht mit zwei aufwärts gerichteten und auswärts gestellten ebensolchen Sicheln an den Seiten als Zimier.

Umrahmung: Rautenmuster.

Auch über dieses Minnesängers Herkunft hat sich bisher kein sicheres Urtheil gebildet*). Von den drei in Frage kommenden Familien: 1) der von Tettingen im Aargau, 2) der am Bodensee (nordwestlich von der Mainau) und 3) der im Hohenzoller'schen ansässigen Familie führt keine ein mit dem unsrigen übereinstimmendes Wappen**). Es handelt sich also wieder um die Frage nach der Glaubwürdigkeit unserer Handschrift in dieser Beziehung. Lässt man die Frage offen, so erscheint allerdings die von von der Hagen aufgestellte und von Socin bestätigte Annahme, dass der in einer Urkunde vom Jahre 1267 in Verbindung mit Walther von Klingen und Berthold Steinmar von Klingnau genannte Heinrich von Tettingen aus dem Aargau für unsern Dichter zu halten sei, als die wahrscheinlichste***). Jedenfalls ist über die Lebensumstände auch dieses Heinrich von Tettingen nichts Näheres bekannt, und da auch die beiden erhaltenen Gedichte nicht den mindesten Anhalt bieten, so wissen wir weder, ob ein Ereigniss, noch welches dem von unserm Maler dargestellten Vorgange zu Grunde liegt. Möglich, dass bei dem Mangel an geeigneten Vorwürfen lediglich das dem vorangehenden Bilde zu Grunde liegende Ereigniss

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 22.

**) Vergl. Züricher Wappenrolle Nr. 184, Stumpfs Schweizerchronik fol. 467[b], Grünenberg Taf. 138, Siebmacher II, 89 und andere bei Zangemeister angegebene Stellen.

***) Germania XXXVI, 312.

ihn bewogen hat, die Wegführung eines Gefangenen darzustellen wahrscheinlicher jedoch, dass ein bestimmtes, uns nicht überliefertes Ereigniss aus dem Leben des Sängers die Veranlassung war. Die Darstellung an sich ist deutlich und nicht ohne Reiz. Die Art, wie der Dichter mit gebundenen Händen auf dem Klepper sitzt, und das verwahrloste Aeussere beweisen abermals die frische Beobachtungsgabe des Malers des Grundstockes. Ungeschickt dagegen ist die perspektivische Zeichnung der Armbrust des hintern Reiters, welche mit dem vordern Theile des grossen hölzernen Bügels vorn über die Brust des Gefangenen herüberreicht, was in Wirklichkeit gar nicht möglich wäre.

123) Fol. 362ª. Rudolf der Schreiber. CIII. (G)

Rudolf der Schreiber seine Boten abfertigend.

Links zwei niedrige, an den Seiten geschweifte gelbe Bänke auf gemeinsamem grünen Podium, welches in der üblichen Weise durchbrochen ist. Darauf zwei kleine Schreiber, einander schräg zugewendet sitzend. Das rechte Bein haben Beide so weit angezogen, dass sie das Knie als Unterlage beim Schreiben benützen können. Die Rechte führt die Feder, die Linke hält einen langen Pergamentstreifen. Während der Eine links, dessen Sitz etwas höher ist, mit seitlich geneigtem Kopfe sich emsig über die Arbeit beugt, dreht der Andere neugierig oder fragend den Kopf nach oben zu dem hinter ihm stehenden Sänger herum. Gekleidet sind Beide übereinstimmend, der eine links in einen grünen Rock mit rother Gogel, der andere rechts in blauen Rock mit orange Gogel; der Erstere hat eine weisse Haube auf, die blonden Locken des Letzteren sind unbedeckt. Die Hauptperson steht in der Mitte des Bildes in rothes Pelzgewand gekleidet, unter dem das grüne Unterkleid nur am Unterarme aus den weiten Aermeln hervorschaut. Nach rechts gewendet und den Oberkörper leicht vorbeugend hält er mit jeder Hand den beiden Boten, die zuäusserst rechts im Bilde erscheinen, je ein Schreiben hin, von denen das eine in der Mitte mit einem grossen gelben Siegel versehen ist, während ein ebensolches am andern Schreiben in ähnlicher Weise, wie auf dem Bilde des Talers (Nr. 101), herabhängt. Das jugendliche Haupt des Dichters bedeckt ein Pelzbarett mit rothem Bunde. Von den erwähnten Boten hält der vordere, kleinere, in unterwürfiger Haltung das Schreiben mit beiden Händen gefasst, während der unmittelbar dahinter stehende hochaufgerichtet mit gespreizten Fingern das für ihn bestimmte Schriftstück entgegenzunehmen im Begriffe steht. Die Kleidung deutet auf die bevorstehende Reihe hin: der Vordere hat über einem langen grauen Rocke einen blau-grauen Mantel um den Oberkörper geschlagen, das zum Dichter emporgerichtete Haupt ist unbedeckt; der Hintere trägt einen langen purpurnen Rock mit blauer, halb über den Kopf gezogener Gogel. Fussboden ist nicht angegeben, dagegen sehen wir oben abermals zwei gothische Spitzgiebel mit Kleeblattbogen, welche in üblicher Weise das Zimmer andeuten sollen, in dem die Handlung vor sich geht. Die

Nasenzwickel der Bögen sind mit schwarz durchbrochenem Masswerk versehen; zwischen den Giebeln ist eine mächtige Rosette in derselben Art gezeichnet, wie auf dem 113. Bilde.

Umrahmung: Rautenmuster.

Unser Dichter Rudolf ist ebenfalls nach Person, Geschlecht und Zeit bisher nicht mit Sicherheit erkannt*) und wohl lediglich der Ueberschrift entsprechend in der Thätigkeit eines Schreibers oder Kanzlers dargestellt worden. Zu Bemerkungen bieten weder Inhalt noch Ausführung des Bildes Anlass, höchstens dass die freie und natürliche Art der Bewegungen sowohl bei den grössern, wie bei den kleinern Figuren hervorzuheben wäre.

124) Fol. 364ᵃ. Meister Gotfried von Strassburg. CIIII. (G)

Meister Gottfried von Strassburg im Kreise der Edlen seine Dichtungen vorlesend.

Auf einem den ganzen untern Bildrand sich entlang ziehenden grünen Podium ist eine lange gelbe Bank aufgestellt, die vier Männern zum Sitze dient, während zwei weitere rechts in dem schmalen Zwischenraume zwischen dem geschweiften Ende der Bank und dem Bildrande stehend sichtbar werden. Den Mittelpunkt nimmt die auf dem rechten Ende der Bank sitzende Hauptfigur, der Dichter, ein. Der Körper ist nach links den drei neben ihm sitzenden Freunden zugewendet, der Kopf nach hinten zu den beiden erwähnten stehenden Zuhörern. Auf dem etwas emporgezogenen rechten Knie stützt er ein Diptychon auf, das er mit der Rechten oben am Rande gefasst hält. Es ist aufgeklappt und zeigt die beiden Schriftseiten schwarz innerhalb gelber Umrahmung. Die Vorlesung scheint eben beendet zu sein, und der Dichter im Begriffe, sich gegen die allerseits auf ihn einstürmenden Lobeserhebungen oder Kritiken zu wehren. Mit entsprechendem Gestus ist die Linke halb erhoben, das Auge blickt fragend zur Seite. Seine Kleidung besteht aus einem weitfaltigen blauen Ueberrocke mit gelb-rothem Futter und purpurrother Gogel, sowie aus einem ebenfalls purpurrothen, aber nur an den Unterarmen aus den weiten Aermeln hervortretenden Unterkleide. Das Haupt bedeckt eine weisse, dicht anschliessende Haube, wie wir solche bereits mehrfach (so auch auf dem vorhergehenden Bilde) angetroffen haben. Etwas abgesondert auf dem linken Ende der Bank, dem Bildrande zunächst, erscheinen die drei sitzenden Zuhörer, dem Dichter zugewendet, so dicht nebeneinander, als ob sie perspektivisch gezeichnet schräg hintereinander sässen. Alle drei sind übereinstimmend in lebhafter Aktion dargestellt: die beiden vorderen haben

*) Die alte von der Hagen'sche Annahme, wonach in ihm Rudolf von Ems zu erblicken wäre, scheint allgemein aufgegeben zu sein (s. Fr. Grimme, Germania XXXIII, 441 und Burdach, Allg. Deutsche Biogr. XXIX, 569). In neuester Zeit ist Fr. Grimme (N. Heidelb. Jahrb. IV, 72 und Alemannia XXII, 40 ff) für einen Augsburger Stadtschreiber gleichen Namens, der in den achtziger Jahren des XIII. Jahrhunderts urkundlich vorkommt, eingetreten.

die linke Hand mit allgemeinem Redegestus erhoben, die hintere oder vielmehr die dem Dichter zunächst sitzende Figur deutet warnend oder belehrend mit dem Zeigefinger nach oben; die andere Hand ruht übereinstimmend bei allen Dreien auf dem entsprechenden Knie. Dabei schauen der Erste geradeaus, der Zweite schräg seitwärts auf den Sänger, der Dritte seitlich zu seinem Nachbar hinüber. Auch in der Tracht hat der Maler für die übliche Abwechselung gesorgt: der Erste baarhäuptig in purpurnem Rocke mit blauer Gogel, der Zweite, dessen Haupt von einem Pelzhelm (?) umschlossen ist, in grünem Aermelkleide mit gelber Gogel, der Dritte mit einem Pelzbarett auf dem Kopfe in rothem Gewande. Bei den beiden Aeussern schauen ausserdem am Unterarme ein gelbes und ein grau-blaues Unterkleid aus dem eng anschliessenden Rockärmel hervor. Die Füsse, wie üblich, schwarz getuscht, ebenso wie die Beinlinge, reichen fast sämmtlich nicht bis auf den Boden des Podiums herab, so dass sie sich schwebend von der gelben Vorderwand der Sitzbank abheben. Von den beiden auf der rechten Seite hinter dem Sänger stehenden Zuhörern hat der vordere in grünem Aermelrocke den Sänger am Oberarme gepackt, während er die andere Hand geöffnet erhebt; der dahinter Stehende in rothem Rocke mit blau-grauer Gogel und in ebensolchem Unterkleide streckt ebenso voll Staunen oder Bewunderung die allein sichtbar werdende rechte Handfläche nach vorn. Das unbedeckte Haupt ist schräg emporgerichtet, während der Vordere, der ein gelbes Barett mit purpurrothem Bunde trägt, auf den Sänger schaut. Auch diese Figur erreicht mit den Füssen den Boden nicht, sondern schwebt vor dem Podium oberhalb des Bildrandes; die zweite Figur ist hinter dem Untersatz stehend gedacht. Zur Andeutung der Oertlichkeit ist auch diesmal ein gelbes, zeltartiges Dach dargestellt, aus sechs gewölbten Theilen bestehend, die in einem weissen Knopfe dicht unterhalb des oberen Bildrandes zusammenlaufen. Wappen fehlt.

Umrahmung: Rautenmuster.

Der berühmte Dichter des Tristan, dessen Zeit sich nach den darin vorkommenden Andeutungen unschwer bestimmen lässt (Ende des XII. und Anfang des XIII. Jahrhunderts), ist hinsichtlich seiner Persönlichkeit uns heute noch ebenso unbekannt*), wie wahrscheinlich dem Maler des Grundstockes, der in Folge dessen kein Wappen anzubringen wusste. R. Bechstein (Allg. Deutsche Biogr., das. auch Litteratur) hält ihn für einen Bürgerlichen, und zwar weniger des fehlenden Wappens und der Bezeichnung Meister wegen, die auch den gelehrten Stand bezeichnen könne, sondern wegen seiner Stellung in unsrer Handschrift inmitten sonstiger bürgerlicher Dichter.

Der Vorgang ist deutlich geschildert. Der Sänger hat geendet, und wenn auch in der üblichen Weise der Mund der Zuhörer geschlossen erscheint, so deuten ihre Bewegungen doch deutlich genug an, dass man von allen Seiten mit lebhafter Kritik auf

*) S. Fr. Grimme, N. Heidelbg. Jahrb. IV, 72.

ihn einstürmt. Das Diptychon, dessen Verwendung für vorläufige Niederschriften uns wiederholt bereits begegnet ist, scheint darauf hinzudeuten, dass der Dichter probeweise eine Stelle, vielleicht aus seinem Tristan, den Freunden vorgetragen hat, wobei wenig darauf ankommt, ob man mit von der Hagen (IV, 560) unter diesen die fünf in der bekannten Stelle des Tristan (4587 ff.) vorkommenden zeitgenössischen Dicher: Hartmann von der Aue, Bligger von Steinach, Heinrich von Veldecke, Leutold von Seven und Walther von der Vogelweide verstehen will, oder nicht. Am besten ist die vielseitige Erregung der Hauptfigur zum Ausdruck gebracht. Der Dichter hat beim Lesen nach links gewendet dagesessen, als ihn der Mann im grünen Rocke von hinten an dem Arme packt und dadurch ein Herumdrehen des Kopfes veranlasst; dabei giebt sich zugleich in dem schielenden Blicke das Interesse kund, welches er den von der andern Seite vorgebrachten Einwänden, Lobsprüchen oder dergl. entgegenbringt. Auch sonst ist das Streben nach Deutlichkeit im Ausdruck unverkennbar. In der Composition verdient unser Bild vor dem einen ähnlichen Stoff behandelnden untern Theile des Sängerkrieg-Bildes (Nr. 72) entschieden den Vorzug.

125) Fol. 371ª. Meister Johannes Hadloub. CV. (6)

Doppelbild. Der Meister Johannes Hadlaub, als Pilger verkleidet, seiner Dame beim Kirchgange heimlich ein Liebesgedicht anheftend und derselbe, in Gegenwart vornehmer Herren vor seiner Dame in Ohnmacht fallend.

Das Bild zerfällt der Höhe nach in zwei gleich grosse Theile, die durch einen grünen Zinnenkranz getrennt sind; doch ragt rechts am Rande die Baulichkeit aus der untern Scene in die obere hinein, so dass der für letztere verfügbare Raum etwas verschmälert wird.

a) Das untere Bild. Im Anschluss an das erste Lied des Minnesängers sehen wir diesen von links her, als Pilger verkleidet, in gebückter Haltung sich der vor ihm herschreitenden Dame nähern und mit vorgestreckter Rechten einen weissen Zettel an deren Rock befestigen. Hierzu dient ein grau-weisser Haken — ein angel —, der seitlich an dem Liebesbrief angebracht und der Deutlichkeit halber unnatürlich gross gezeichnet ist. Mit der Linken stützt er sich auf einen gelben Stock, indem er die Hand über den durch zwei flache Knöpfe gebildeten Handgriff herumlegt. Das bärtige Antlitz ist zur Herrin emporgewendet. Auf den blonden Locken sitzt ein brauner, mit drei Muscheln besetzter Pilgerhut; der lange graue Pilgermantel ist in Folge des Versteckens der Arme vorn von der Brust herabgeglitten, so dass hier in verrätherischer Weise das rothe Untergewand und ausserdem das gelbe Futter am umgeschlagenen Theile des Mantels sichtbar werden. Entgegen der Dichtung: dô si gienc von mettîn, ist die Dame auf dem Wege zur Kirche dargestellt; ihr linker Fuss berührt bereits die unterste Stufe der Kirchentreppe, als sie die Berührung ihres Kleides wahrnimmt und den Kopf nach hinten wendet. Voll

Staunen über die Keckheit erhebt sie die linke Hand, und auch das Wachtelhündchen, das sie unter dem andern Arme trägt, dreht kläffend den Kopf nach dem Pilgersmanne herum. Kleid und Pelzmantel der Dame sind von gleicher lila Farbe, ersteres nur einen Schimmer lichter und mit Goldborte besetzt, ebenso wie der lila Schleier, der über dem Gebende liegend bis auf die Schultern niederfällt, wo reiches blondes Ringelhaar darunter hervorquillt. Hinten am Mantel erscheint derselbe eigenthümliche steife Kragen mit dem weissen senkrechten Streifen, den wir bereits bei der Dame des Herrn von Obernburg (Nr. 116) angetroffen haben. Die, wie gewöhnlich, zu den Personen in keinem Verhältnisse stehende Baulichkeit zuäusserst rechts im Bilde besteht aus einem auf zwei grünen Stufen errichteten Unterbau von grünen Quadern, dessen Thüre offen steht und eine purpurrothe Innenseite mit kleinen weissen Thürbändern zeigt. Der obere gelbe Theil des Bauwerks ist von zwei übereinander liegenden rundbogigen Oeffnungen durchbrochen, in deren unterer eine Figur in blutrothem Rocke — der Glöckner — erscheint. Die dicht darüber in der obern Oeffnung auf blauem Hintergrunde sichtbar werdende silberne Glocke setzt dieser mittelst eines Strickes in Bewegung, indem er nach oben schaut. Hierüber ein steiles rothes Ziegeldach und dicht unter dem obern Bildrande in der Ecke als Abschluss ein gelber Knopf mit gelbem Kreuze, den kirchlichen Charakter des Bauwerks andeutend.

b) Das obere Bild. Links neben dem obern Theile des beschriebenen Bauwerkes spielt sich die zweite Scene ab, wobei der untere Theil der Figuren hinter einem beide Bilder trennenden Zinnenkranze verschwindet. In der Mitte die Hauptfiguren: links die Dame auf einem gelben Sitze in derselben Weise gekleidet, wie unten, aber ohne Mantel und Schleier. Die Linke ist abwehrend erhoben, die Rechte ruht in der Hand des Sängers. Darob eifersüchtig springt das kleine Wachtelhündchen, dem wir auf dem untern Bilde gleichfalls bereits begegnet sind, von ihrem Schosse auf und beisst den Sänger in die Hand. Dieser in reichem, blau und gelb getheilten (mi-parti) Rocke erscheint auf der andern Seite in Ohnmacht liegend. Das Haupt ist auf die linke Schulter gesunken, von welcher der Arm kraftlos herabhängt. Auf jeder Seite sind zwei Personen um die Liebenden bemüht; links ein jugendlicher Herr in rothem, goldbesetzten Rocke und mit einem Pelzbarett auf dem Haupte, der sich vorbeugt und die Dame von hinten unter den Armen hindurch umschlungen hält, rechts ebenfalls ein vornehmer Herr in Pelzbarett und grünem Rocke mit Goldbesatz, den zusammengesunkenen Dichter mit dem linken Arme unter der Achselhöhe empor haltend, während die Rechte gegen die Dame mit aufmunternder Handbewegung ausgestreckt ist. Die daneben hinter dem Dache der Kirche hervorschauende Figur in purpurnem Rocke mit Goldbesatz und in Pelzbarett mit blauem Bunde fasst mit der allein sichtbar werdenden Linken nach dem goldenen Schapel auf dem Haupte des Dichters, um es vor dem Herabfallen zu bewahren. Die entsprechende zweite Figur auf der entgegengesetzten Seite in einfachem blauen Gewande, stellt anscheinend die Magd der Dame dar. Voll Sorge legt sie die Linke an die Backe, mit der Rechten

berührt sie den vor ihr stehenden und ihre Herrin haltenden Jüngling an der rechten Schulter. Der in dem untern Theile, links oben im Rücken des verkleideten Dichters angebrachte Wappenschild zeigt ein aufrechtes schwarzes Eichhörnchen mit rother Zunge und rothem Halsband in silbernem Felde.

Umrahmung: Rautenmuster.

Wenngleich über die Lebensumstände unseres Dichters, dessen Gesänge nur in unsrer Handschrift erhalten sind, nicht mehr bekannt ist, als was er selbst in seinen Liedern darüber berichtet, so ist doch sowohl seine Abstammung aus einer bekannten Züricher Bürgerfamilie, als auch die Zeit der Entstehung seiner Gedichte um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts als feststehend zu betrachten*). Bekanntlich geht die Bezeichnung des vorliegenden Codex als „Manesse-Handschrift“ auf den Anfang unseres 3. Liedes (in K. Bartsch's Schweizer Minnesänger S. 296 als 8. eingefügt) zurück, worin es heisst, dass man nirgends wohl in Deutschland eine solche Sammlung von Liederbüchern d. h. von Aufzeichnungen der Gedichte deutscher Minnesänger anträfe, als in Zürich bei dem edlen Manesse**), und dass dieser sie immer noch zu vermehren bestrebt sei. Der berühmte Schweizer Gelehrte Joh. Jac. Bodmer war der erste, der hiernach die Hypothese aufstellte, dass unser Codex mit der erwähnten Züricher Sammlung deutscher Minnesänger-Dichtungen identisch sei, und in Folge dessen die Bezeichnung Manesse-Handschrift in die Litteratur eingeführt hat. Hiergegen ist freilich von Zangemeister in dem wiederholt bereits citirten Aufsatze in der Westdeutschen Zeitschrift (Jahrg. VII, 1888, S. 329 ff.) erfolgreich angekämpft, anderseits aber doch, theilweise in Uebereinstimmung mit Jacob Grimm, K. Bartsch und J. Baechtold, als sehr wahrscheinlich hingestellt worden, dass unsere Sammlung „auf dem durch die Manesse gesammelten Materiale beruhe oder auf Veranlassung der Manesse geschrieben und gemalt sei“ (S. 337). Aus diesem Grunde liegt denn auch, wie oben (S. 91) bereits ausgesprochen, keine Veranlassung vor, den im Volke einmal eingebürgerten Namen auszumerzen, wenn auch die gelehrte Welt mit Recht der Bezeichnung „Grosse Heidelberger Liederhandschrift“ den Vorzug geben mag.

Unser Hadloub-Blatt bietet das einzige Doppelblatt innerhalb der ganzen Bilderfolge, da die in ähnlicher Weise getheilte Darstellung des Sängerkrieges, wie wir oben (S. 232) gesehen haben, trotz der scheinbaren Doppeltheilung eine einheitliche Handlung vorstellt. Ob diese immerhin auffällige Bevorzugung des Dichters Hadloub zu Gunsten der Hypothese des Manesse-Ursprunges verwerthet werden kann***), bleibe dahingestellt,

*) S. besonders K. Bartsch, Schweizer Minnesänger, CLXXXV.

**) Neueren Forschungen zufolge: Rüdiger der Zweite seines Namens (gestorben am 5. Sept. 1304), dessen von Hadlaub auch erwähnter Sohn, „der Küster“, Johannes hiess und bereits am 20. Mai 1297 gestorben war.

***) S. Zangemeister a. a. O. S. 330. Zu beachten wäre in dieser Hinsicht auch, dass die Lieder des Hadloub, besonders auf der ersten Seite, weitaus die sauberste Schrift und das grösste und schönste Initial innerhalb der ganzen Handschrift aufweisen. Vgl. die unten im Zusammenhange folgenden Ausführungen.

da es ja an sich durchaus erklärlich erscheint, dass der Maler lediglich durch die anschauliche Schilderung der in den beiden ersten Gedichten enthaltenen Episoden auf den Gedanken eines Doppelbildes gekommen sei. Statt der verschwommenen Gleichnisse und Liebesergüsse fand er hier die Erzählung zweier bestimmter Ereignisse aus des Dichters Liebesleben, die ihm willkommene Abwechselung boten. Die Wiedergabe ist denn auch vortrefflich gelungen. Das demüthige Nahen des Pilgers und das Erschrecken der Dame bei der plötzlichen Berührung sind im untern Bilde ebenso gut zum Ausdruck gelangt, wie die Ohnmacht des Sängers und die scheue Zurückhaltung der Geliebten im oberen. Daneben kleine Züge, die eine selbständige Beobachtung verrathen, wie der Zorn des Schosshündchens gegen den Störer des Kirchganges und das Festhalten des Schapels durch den einen Begleiter des Ohnmächtigen. Man merkt, die beiden Bilder sind mit Vorliebe und Behagen ausgearbeitet. Dabei zeugt es von feinem Gefühle, dass der Maler im oberen Bilde statt der Dame, das Hündchen den Sänger in die Hand beissen lässt. Im Liede heisst es nämlich (V. 29 und 30):

Dô hât ich ir hant sô lieplich vast, got weiz:
Dâ von si beiz mich in min hant.

Die erwähnte Abweichung im untern Bilde: dass nämlich die Dame zur Kirche gehend, statt aus der Messe kommend, dargestellt ist, erscheint dagegen belanglos und nur aus Unachtsamkeit entstanden*). Dass die üblichen Mängel des Malers, besonders die unmögliche Architektur und die Eintönigkeit des Gesichtsausdrucks bei den sonst so vortrefflichen beiden Bildern diesmal doppelt störend wirken, ist erklärlich.

Das Wappen des Dichters ist sonst nicht nachweisbar. Aehnliche Schilde finden sich zwar in der Züricher Wappenrolle unter Nr. 478 und 550, aber ohne Bezeichnung. Auffällig ist hierbei, dass Nr. 478 das einzige Wappen in der ganzen Rolle ist, bei dem, wie auf unserm Blatte, der Helm fehlt. Es gehört dies Vorkommniss zu denen, die auf einen engen Zusammenhang zwischen beiden Werken schliessen lassen, während, wie wir sehen werden, ebenso zahlreiche Gründe die gegentheilige Auffassung nahe legen. Da Hadloub zweifellos bürgerlicher Abkunft war**), so liegt hier übrigens der bestimmte Fall vor, dass auch einem Bürgerlichen ein Wappenschild vom Maler zugetheilt ist. Das Vorhandensein oder Fehlen eines Wappens kann somit, wie wir bereits oben (s. S. 301) betont haben und am Schlusse ausführlich darzuthun gedenken, in der Frage nach dem Stande des Sängers nicht als ausschlaggebend bezeichnet werden.

---

*) Bekanntlich hat Gottfried Keller aus den Liedern des Hadloub die Anregung und den Stoff zu einer seiner reizvollsten Züricher Novellen gewonnen, in der vom Standpunkte des Dichters aus die Entstehung unserer Handschrift in einer Weise geschildert wird, die ebensoviel Sachkenntniss, wie Erfindungsgabe verräth und besonders auch dem bildlichen Theile vollkommen gerecht wird.

**) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 22. Auch von Grimme (N. Heidelb. Jahrb. IV, 72) als Bürgerlicher anerkannt.

126) Fol. 381ᵃ. Der Regenbog. CV. (N I)

Der Schmied Regenbog in seiner Werkstatt den Besuch eines Freundes empfangend.

Oberhalb eines Podiums, das aus einem gelben und einem grünen, mit den üblichen Masswerkdurchbrechungen versehenen Tritte besteht, erscheinen in der Mitte des Bildes die beiden Hauptfiguren auf einer gelben Bank dem Beschauer zugewendet sitzend. Beide in lebhaftem Gespräch. Der Meister links hat die Arbeit ruhen lassen; noch hält er in der Linken den schwarzen Hammer am rothen Stiele im Schosse aufrecht empor, mit dem er eben an dem goldnen Helme geschmiedet hat, der links daneben auf einem blauen Ambos ruht, und an dem noch die schwarze, zum Festhalten dienende Zange hängt. Auch das weisse Schurzfell auf dem um die Hüfte gegürteten stumpfrothen Hausrocke deutet auf die Beschäftigung des Meisters hin, während der grüne Kranz mit weissen Knospen, den er auf den kastanienbraunen Locken trägt, seine Eigenschaft als Dichter bekundet. Das bartlose Gesicht ist leicht zu dem Besucher hin geneigt, dem sich auch die freie rechte Hand mit ausgestrecktem, überlangem Zeigefinger zuwendet. Die schematisch nach auswärts gerichteten Füsse berühren nur mit den Spitzen die Oberfläche der untern Stufe. Die daneben sitzende Figur scheint gleichfalls dem Handwerkerstande anzugehören; über einem rosa Rocke trägt auch sie eine Art Schurzfell, das aus lila und weissen Zickzackstreifen besteht und bis auf die Füsse herabfällt. Als Verzierung sind eine Anzahl goldner Rosetten darauf angebracht, wie denn auch die über die Schultern laufenden lila Tragbänder mit goldner Borte besetzt sind. Offenbar haben wir es hier mit einem „Staatsschurz“ zu thun, den man ausserhalb der Werkstatt gelegentlich eines Besuches oder dergl. statt eines Ueberkleides anlegte. Im Uebrigen stimmt die Erscheinung beider Figuren fast ganz überein. Auch hier ist das Haupt mit einem grünen Kranz geschmückt und leicht zur Seite geneigt, die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, und der Oberkörper etwas zu dem Nachbar herumgedreht. Die einzigen Abweichungen bestehen darin, dass der fremde Meister bärtig dargestellt und der rechte Arm mit ebenso lebhaftem Rede-Gestus wie der linke erhoben ist. Die unter dem Schurze hervorschauenden Füsse berühren gleichfalls nicht den Boden, sondern erscheinen mit herabhängenden Spitzen wie vor der obersten Trittstufe schwebend. Ausser diesen beiden Hauptfiguren ist beiderseitig noch je eine kleinere Nebenperson angebracht. Die eine zuäusserst links, die wir zunächst betrachten, erscheint in grünem Kittel mit weissem Schurze darüber in Vorderansicht auf einer braunen Bank sitzend, die mit ihren schrägen Füssen auf dem untern Bildrande aufruht. Auf dem rechten Ende ist ein lila Klotz mit einem blauen Eisendorn angebracht. Der Geselle benutzt diesen, um einen goldenen Spornen zu bearbeiten, den er mit der Linken fest an den Dorn drückt, während die Rechte die Feile führt. Der Kopf ist leicht geneigt, das Auge auf die Arbeit gerichtet. Auf die Unklarheit in der Sitzweise dieser

Figur werden wir unten zurückkommen. Den Hintergrund bildet an dieser Stelle ein grosser viereckiger bräunlicher Klotz oder Herd, aus dessen Oberfläche der erwähnte Ambos mit dem Helm darauf hervorragt. Die zweite Nebenfigur, gleichfalls baarhäuptig und in rothem Kittel, befindet sich zuäusserst rechts im Bilde im Rücken des andern Meisters und hinter dessen gelbem Sitzkasten stehend, so dass die untern Theile der Beine nicht sichtbar werden. Forschend hält der Jüngling das Auge auf den Dichter gerichtet, die Arme sind mit lebhafter Bewegung erhoben. Zur Andeutung der Oertlichkeit sind oben abermals zwei in der Mitte zusammenstossende gelbe Giebel gezeichnet, innen mit durchbrochnen Dreipässen verziert, unten von goldnen Scheiben ausgehend und oben mit einer goldnen Kugel bekrönt. Von dem Scheitel des linken Giebels hängt ein rother Haken herab, und an diesem mittelst eines rothen Bandes der Wappenschild des Dichters. Er zeigt eine grüne Schlange zwischen einer schwarzen Zange und einem schwarzen Hammer mit rothem Stiele in silbernem Felde.

Umrahmung: oben und unten grüner, rechts und links lila Streifen mit weissem Ranken- und goldnem Blätterwerk belegt; die Ecken golden.

Während über den Vornamen unseres Dichters (Berthold?) und die Zeit seines Todes [er scheint Frauenlob († 1318) überlebt zu haben] keine Uebereinstimmung herrscht, werden wohl allgemein die mittelalterlichen Ueberlieferungen anerkannt, wonach der Regenbog bürgerlicher Abkunft und seines Zeichens ein Schmied war*). Hieran knüpfte denn auch unser Maler an, dem der Inhalt der in unserer Handschrift erhaltenen Gedichte des Meisters keinen Stoff zu einem Bilde liefern mochte. So sehen wir denn den Meister in seiner Werkstatt, aber nicht bei der Arbeit, sondern im Gespräch mit einem Zunftgenossen, der, wie der Kranz andeuten mag, vielleicht selbst der Dichtkunst huldigte. Vielleicht sind sie eben über irgend einen poetischen Gegenstand in Streit gerathen, denn wenn auch der Mund, wie immer, geschlossen erscheint, so verrathen doch die Hände und zum Theil auch die Augen eine gewisse Lebhaftigkeit der Unterhaltung. Im Uebrigen ist unserem Bilde nicht viel Rühmliches nachzusagen. Die Anordnung des Ganzen ist steif, die Haltung der Figuren unfrei, die Faltengebung schematisch und flüchtig. Das zeichnerische Unvermögen des Malers zeigt sich besonders auch an der kleinen Figur links unten. Gemeint ist offenbar, dass dieselbe seitlich gewendet auf einem Balkenstücke reitet, das an seinem Ende den Dorn-Amboss trägt; dementsprechend verschwindet richtig das linke Bein hinter dem Balken, und nur der Fuss kommt unterhalb zum Vorschein. Hiermit stehen aber die Haltung des Oberkörpers, der dem Beschauer zugewendet ist, und die Faltengebung vor dem Schosse direkt in Widerspruch, so dass man fast annehmen möchte, der Maler habe nur aus Versehen einen Theil des Kleides rechts mit der Farbe des Holzes, statt mit der des Gewandes bedeckt, und dadurch den Anschein des Rittlings-

---

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 22.

Sitzens hervorgerufen. Die Aechtheit des sonst nicht nachweisbaren Wappens steht auch diesmal in Frage. Die Aufnahme der Schlange, des alten Attributes des Schmiedes Hephaistos, in das Wappen unseres Sängers erscheint jedenfalls an sich ganz natürlich.

127) Fol. 383[a]. Meister Konrad von Würzburg. CVI. (G)

Meister Konrad von Würzburg einem Schreiber diktirend.

Links auf hohem durchbrochnem Podium von grüner Farbe eine geschweifte Sitzbank, im untern Theile roth, im obern gelb getuscht. Auf ihr nach rechts gewendet der Dichter. Die Linke, die unter dem blauen Pelzmantel nur oben hervorschaut, fasst an die Ecke des vor ihm stehenden Schreibpultes, der rechte Arm, roth bekleidet, tritt aus dem seitlichen Schlitze des die Schulter deckenden Pelzkragens frei hervor und ist mit befehlendem oder hinweisendem Gestus schräg nach unten gegen einen Schreiber hin ausgestreckt. Der Kopf ist leicht gesenkt und mit einer grossen blauen Kappe bedeckt, deren rother Rand heraufgeklappt und an den Enden merkwürdig geschweift erscheint. In üppiger Fülle wallen die blonden Locken über den Nacken hernieder, ein zarter Bart umzieht Kinn und Wangen. Die Mitte des Bildes nimmt das Pult ein, vor dem rechts unten der erwähnte Schreiber sitzt und schreibt. Es besteht aus einer blutrothen Säule, die aus dem Bildrande unten herauswächst, einem profilirten gelben Uebergangsglied und einer schrägen grünen Tafel, die in Folge schlechter perspektivischer Zeichnung nicht in der Mitte, sondern am äussersten Ende vorn auf der Säule aufsitzt und dem Beschauer schräge Aufsicht gewährt. Ein grosses weisses Blatt liegt darauf, in der Mitte durch drei von oben nach unten laufende rothe Schnüre festgehalten, und auf der rechten Seite mit unleserlichen Schriftzeichen versehen. Der Schreiber, als Nebenperson, wie gewöhnlich, etwas kleiner gezeichnet, hockt rechts dem Dichter gegenüber auf einem kleinen gelben Schemel, der eine niedrige Rückenlehne aufweist und ebenfalls auf einem grünen, aber etwas niedrigeren Podium steht. Vorgebeugten Oberkörpers erscheint er eifrig beim Schreiben. Die Rechte führt die Feder, die Linke das Messer, mit dessen Rücken man beim Schreiben das Pergament festzuhalten pflegte. Die Kleidung des Schreibers besteht aus einem weiten Aermelrocke von purpurner Farbe mit gelbem Futter und blauer Gogel daran; das jugendliche Haupt bedeckt die bekannte weisse „Nachtmütze“. Oben, wie auf dem vorhergehenden Bilde, zwei gelbe Giebel, nur etwas steiler gezeichnet und innen mit Fünfpass statt Dreipass versehen. Wappen fehlt.

Umrahmung: rother Streifen, in dessen Mitte sich goldene Rechtecke, mit grünen oder blauen abwechselnd, entlang ziehen.

Unser aus Franken stammender, aber zumeist in Basel ansässiger Dichter, der fruchtbarsten einer im deutschen Dichterwalde*), ist ohne Bezug auf seine Schicksale oder

*) Litteratur bei K. Goedecke a. a. O. I, 215 ff. Ueber das Todesjahr s. a. A. Schulte's Mittheilung in der Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. I, 495.

den Inhalt seiner Dichtungen nach einem der üblichen allgemeinen Schemata in seiner Thätigkeit als Dichter dargestellt, ohne dass hierbei den früheren Darstellungen (vgl. Nr. 58 und 113) gegenüber ein neuer Zug hervortritt. Technisch auffällig ist die Anbringung einzelner roth-brauner kräftiger Schattenstriche auf dem blauen Mantel der Hauptperson; sie stechen durch ihre Leuchtkraft merkwürdig ab von den übrigen Schattenpartien des Mantels, die in der gewöhnlichen Weise tief im Lokaltone gehalten sind. Hervorgehoben sei noch die reiche Tracht des Dichters, der zweifellos bürgerlicher Abkunft war, hier aber in einem Mantel mit kostbarem Pelzkragen erscheint, in dem sonst nur die vornehmsten Personen in unserer Handschrift aufzutreten pflegen. Dass kein Wappen dargestellt ist, kann ebensogut daran liegen, dass der Dichter keines geführt hat, als an der Unkenntniss des Malers, der freilich unschwer aus Basel Nachricht über den kaum ein Menschenalter vorher verstorbenen Sänger hätte einziehen können.

128) Fol. 394ª. Kunz von Rosenhein. CVI.*) (N I)

Kunz von Rosenheim auf der Jagd seine Geliebte in Verkleidung als Schnitterin im Felde entdeckend.

Wir sehen unten in der ganzen Breite des Bildes ein von grünem Grunde aus emporgeschossenes gelbes Getreidefeld. Auf der linken Seite, wo der Sänger dargestellt ist, erscheint es in halber Höhe abgemäht, während rechts noch ein Theil der Aehren am hohen Halme emporragt. Dicht davor steht eine jugendliche weibliche Gestalt in aufgegürtetem rothem Rocke nach rechts gewendet und damit beschäftigt, mit der Linken eine Anzahl Aehren zusammenzupacken, während die Rechte die Sichel führt. Der Umstand, dass die Hände mit Stulphandschuhen bekleidet sind, und die Sichel mit silberner Schneide und goldenem Griffe dargestellt ist, führt allein schon zu der Annahme, dass hier eine Dame dargestellt ist, natürlich die Geliebte des Dichters, welche aus irgend welchem Grunde diese Verkleidung gewählt hat. Hierzu stimmt denn auch die Erscheinung des Kopfes, der von wallenden Locken umfluthet und mit einem leichten weissen (Stroh-?) Hute mit breitem Rande bedeckt ist. Der Rock ist so weit aufgegürtet, dass die schwarzen Strümpfe oberhalb der Schuhe sichtbar werden. Im Rücken der Dame und auf dieselbe zuschreitend, also gleichfalls nach rechts gewendet, erscheint der Sänger als Waidmann in kurzem lila Jagdrocke, rothen Beinkleidern und mit einer hohen grünen Mütze auf dem Kopfe. Der rothe Rand der letzteren ist von vorn nach hinten ansteigend umgeschlagen, rothe Sturmbänder hängen nach hinten herunter. Am weissen Riemen, der die Hüfte umgiebt, hängt der weisslederne Jagdbeutel mit einer daraus hervorragenden Klaue (s. oben S. 194), daneben ein goldenes Täschchen und ein breites kurzes Jagdschwert in schwarzer Scheide; Griff und Zwinge von Gold. Auf dem Handschuh der vorgestreckten Linken sitzt ein

*) Diese Ueberschrift nur über dem Texte.

gelbschnabliger blauer Falke, von dessen gelben Fängen aus der Fesselriemen (longa) durch die Faust hindurchläuft. Die gleichfalls behandschuhte Rechte deutet nach unten zur Erde, während der Blick aufmerksam nach oben gerichtet ist, wo in der Luft ein hellbrauner Vogel — Wachtel oder Rebhuhn — schräg herabfliegend sichtbar ist. Dicht vor den Füssen des Jägers, im Rücken der Dame, flattert eben ein zweites Rebhuhn, von einem kleinen Hunde aufgethan, aus dem Getreidefelde empor. Der Spürhund ist weiss und schwarz gefleckt; mit lautem Gekläffe verfolgt er das emporfliegende Wild. Einen zweiten gleichen Hund sehen wir vorn vor der Dame zuäusserst rechts im Bilde emsig am Boden spürend. Um anzudeuten, dass der Vorgang mitten im Getreidefelde stattfindet, sind eine Anzahl Halme als gelbe senkrechte Striche über die unteren Theile der beiden Menschen und Thiere hinübergezogen. Ein drittes Huhn erscheint schliesslich noch zu Häupten des Jägers flatternd. Wappen fehlt.

Umrahmung: rother und blauer Streifen nebeneinander herumlaufend; auf der Trennungslinie eine Anzahl goldener Rhomben; die quadratischen Eckfelder gleichfalls golden.

Ueber Geschlecht, Person und Zeit dieses Sängers, dessen Gedichte, ebenso wie die der beiden Folgenden, nur in unserer Handschrift erhalten sind, ist nichts bekannt geworden. Fr. Grimme (Germania XXXIII, 443) rechnet ihn nach dem Vorgange von der Hagens (IV, 643) den bürgerlichen Dichtern zu, obgleich er auf unserem Bilde wie ein Edelmann dem Waidwerk obliegend erscheint. Das Fehlen des Wappens, worauf Fr. Grimme sich besonders stützt, kommt, wie wir gesehen haben und unten ausführlicher erörtern werden, bei der Entscheidung dieser Frage nicht in Betracht. Da in den Gedichten ein Anhaltspunkt für unsere Darstellung nicht gegeben ist, sind wir abermals gezwungen, das Bild aus sich heraus zu erklären. Unsere obige Deutung scheint die nächstliegende: die Geliebte stellt sich als Schnitterin verkleidet dem jagenden Sänger in den Weg. Dieser scheint ahnungslos nahend die Dame, die ihm den Rücken kehrt, zunächst gar nicht zu erkennen und zu beachten, sondern unbekümmert um die Schnitterin der Jagdlust weiter zu fröhnen. Eben hat der Bracke ein neues Wild aufgethan, auf das der Jäger mit der Rechten den Falken aufmerksam macht. Im nächsten Augenblick wird dieser darauf stossen. Die Zeichnung erscheint hierbei freilich nicht ganz klar, da der Blick nicht genau auf den Falken, sondern über diesen hinweg nach oben gerichtet ist, ebenso der Zeigefinger der Rechten nicht genau auf das Wild, sondern etwas tiefer auf den Boden oder Hund deutet. Immerhin hat diese Auffassung aber mehr Wahrscheinlichkeit für sich als eine andere, wonach etwa der Jäger eine wirkliche Schnitterin von der Arbeit wegjagt, da sie ihn in der Ausübung der Jagd stört. Das Ganze wirkt wie ein Genrebild, natürlich und ansprechend, so undeutlich und verfehlt auch manche Einzelheiten sein mögen, so wenig glücklich auch die Farben zusammengestellt sind.

129) Fol. 395ᵃ. Rubin von Rüdeger. CVI*) (S 11)

Der Dichter mit der Geliebten dem Walde zu spazierend.

Unten, zunächst dem Bildrande, ein welliger grüner Grund, wie auf dem vorigen Bilde, mit einigen daraus hervorwachsenden, eigenthümlich geformten niedrigen Bäumchen auf der linken Seite; darüber ein gleichfalls welliger gelber Felsboden, auf dem rechts das Liebespaar in Vorderansicht neben einander gehend erscheint, während nach links hin die gelben Felsen etwa bis zur halben Höhe des Bildes ansteigen. Bei den Figuren fällt zunächst die Uebereinstimmung in jener eigenthümlich geschwungenen Körperhaltung auf, die uns zwar wiederholt auch beim Grundstocksmaler (s. z. B. Nr. 17), aber noch nicht in dieser Uebertreibung vorgekommen ist. Die Körperlinien Beider laufen vollkommen parallel: die rechte Hüfte ist herausgedrückt, die linke Schulter in Folge dessen sehr gesenkt, das linke Bein seitlich weggestreckt. Dagegen steht der Kopf der Dame fast aufrecht, während der des Ritters, die Wellenlinien des Körpers fortsetzend, nach der rechten Schulter zu geneigt ist. Mit der Linken hat Letzterer die Rechte der Schönen ergriffen und an sich gezogen, während er mit der andern Hand auf den Wald rechts, das Ziel ihrer gemeinsamen Wanderung, hinweist. Aber abwehrend streckt sie die linke Hand vor und scheint nur zögernd zu folgen. Die Kleidung des Mannes ist von auffallender Buntheit, die des Weibes einfach. Letztere trägt nämlich ein glatt herabfallendes rothes Aermelkleid, das unten mit einem breiten, rund ausgezackten Besatz von grünem Stoffe versehen, im Uebrigen aber so kurz und eng anliegend dargestellt ist, dass sowohl der Schwung der Körperlinie darin voll zum Ausdruck gelangt, als auch die Füsse bis über die Knöchel hinauf frei hervortretend sichtbar werden. Auf den fuchsrothen Locken, die in mässiger Fülle herabfallen, ruht ein einfacher weisser Reifen mit rothen Perlen. Ihr Auge ist seitlich auf den Sänger gerichtet. Trotz der Einfachheit der Tracht werden wir wegen der Handschuhe, die sie an beiden Händen trägt, auf eine Dame schliessen müssen. Auch der Sänger ist mit Handschuhen bekleidet. Sein pelzgefutterter Aermelüberrock ist mi-parti, auf der linken Hälfte rosa, auf der rechten blau und gelb gestreift und vor dem Leibe mittelst eines weissen Riemens weit aufgenommen, so dass das kurze rothe Unterkleid an den Knieen vorn sichtbar wird. Grüne Beinlinge, die üblichen schwarzen Schuhe und eine rosa Jagdmütze mit grüner Krempe und flatternden rothen Windbändern (wie auf dem vorhergehenden Bilde) vervollständigen den Anzug des Sängers. Schräg vor dem Leibe erscheinen am weissen Tragriemen ein kurzes breites Schwert mit goldnem Knopf und Bügel in schwarzer, weiss umwickelter Scheide und darübergehängt ein kleiner runder Faustschild (vgl. Nr. 62) von grüner Farbe mit goldnem Buckel in der Mitte. In dem Zwischenraume zwischen beiden Figuren hat der Maler ein Bäumchen angebracht, das nur bis zu den ineinanderliegenden Händen des Paares emporreicht. Aehnliche stilisirt gezeichnete Bäume,

---

*) Die Ueberschrift steht auch diesmal nicht über dem Bilde, sondern über dem Texte.

zwei kleinere und zwei grössere, erscheinen links auf den Felsen, deren gelbe Oberfläche, ebenso wie der grüne Rasen unten, mit weissen Gräsern und rothen Blumen belebt ist. Der Umriss der drei Wipfel ist ein streng umgrenzter; innerhalb des grünen Ovals sind aber die Blätter in verschiedener Weise angedeutet, so dass man Eichen, Linden und Weiden, theilweise mit rothen Blüthen(?) versehen, deutlich unterscheiden kann. Weisse Ranken umwinden die schlanken gelben Stämme. Wappen fehlt.

Umrahmung: durch goldene Zickzacklinien gebildete rothe und blaue Dreiecksfelder mit je einem weissen Dreiblatt darin; in den Ecken die üblichen Goldquadrate.

Ueber diese Abtheilung unsrer Handschrift und deren Urheber herrschte bisher grosse Unklarheit. Zunächst steht fest, dass die Ueberschrift: Rubin von Ruedeger, die sich in Roth über den Gedichten auf fol. 395ᵇ befindet, unsinnig ist.*) Aber auch die etwas tiefer danebenstehende kleine Vorschrift: Rubin und Ruedeger hat auf eine falsche Fährte geführt, als ob es sich nämlich bei diesen Gedichten um zwei Urheber handelte, von denen der erstere vielleicht mit dem oben (Nr. 54) bereits eingereihten Herrn Rubin identisch sein könnte. Dagegen hat Fr. Grimme**) neuerdings mit überzeugenden Gründen nachgewiesen, dass wir als unsern Dichter einen Bürgerlichen, Namens Rudiger Rubin, zu betrachten haben, der in einer Schweizer Urkunde des Jahres 1315 vorkommt. Von den vier vom Urheber unsrer Handschrift hier zusammengestellten Gedichten befinden sich zwei schon vorher als Theile vollständiger Gedichte angeführt, und zwar die erste Strophe am Schlusse des letzten Liedes des von Johannsdorf (Nr. 56) auf fol. 181ᵃ und die dritte als Anfang des letzten Liedes Wolframs von Eschenbach (Nr. 47) auf fol. 150ᵇ. Auch die vierte Strophe hat von der Hagen (IV, 644) bereits als Anfangsstrophe eines Nithardliedes nachgewiesen, so dass nur die zweite hier als Original übrig bleibt. Von der Hagen (IV, 254 und 644) hatte nun angenommen, dass unser Bild im Anschluss an jenes Kreuzlied des Albrecht von Johannsdorf gewählt sei, dessen letzte Strophe, wie erwähnt, hier wieder unter den Gedichten des Rudeger Rubin erscheint, und worin von einer Hinwegführung der Geliebten im Herzen die Rede ist. Aus wörtlichem Missverstande dieser Stelle sei unsere Scene entstanden. Hiergegen ist nur einzuwenden, dass eine „wirkliche Entführung" gar nicht dargestellt ist, sondern dass der vermeintliche Widerstand der Dame, der sich hauptsächlich in dem Zurückbiegen des Körpers äussert, lediglich als Folge der üblichen gezierten Körperhaltung und Stellung erscheint. Unsere obige Bezeichnung des Bildes als Spaziergang dürfte somit die richtigere sein. Viel besser überhaupt als zu der betreffenden Strophe des von Johannsdorf scheint unser Bild als Illustration zu dem ersten Liede des folgenden Sängers, des Kol von Neussen, zu passen. Der Dichter beschreibt hier nämlich in Uebereinstimmung mit unserer Darstellung, wie er die Geliebte bei der

*) Vergl. G. Roethe, Allg. Deutsche Biographie XXIX, 432 und 465.

**) Alemannia XXII (1894) S. 33.

weissen Hand genommen, und ze holze geführt habe. Auch Melchior Goldast scheint dies so aufgefasst zu haben, indem er an den Rand unseres Bildes die Worte schrieb: „Diese Figur gehört zu dem nachfolgenden Lied“.

Wie die Prüfung der Lagen und Vergleichung von Schrift und Bild unzweifelhaft ergeben haben, handelt es sich bei diesem ganzen Senio um eine spätere Einfügung in den Grundstock. Die Bilder sind sämmtlich von einem vierten Nachtragsmaler, den wir als Nr. II bezeichnen, gefertigt. Von technischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten desselben seien an dieser Stelle nur erwähnt: der deckende rosa Fleischton, die Vorliebe für fuchsrothe Haare, die eigenthümliche Buntheit der Kleidung (übertriebenes mi-parti), die energische Faltengebung, die eigenartige Behandlung des Landschaftlichen, sowie die eigenthümliche bunte Umrahmung. Die zeichnerischen Qualitäten sind im Allgemeinen geringere, als bei den Bildern des Grundstocks. Technisch am nächsten stehen diese Nachtragsbilder denen des Malers N I, mit denen sie auch den kleinern Maasstab bei den Figuren, das Mienenspiel und andere stilistische Eigenthümlichkeiten gemein haben, während die Farbenskala mancherlei Unterschiede aufweist. Im Uebrigen sei auf die unten im Zusammenhange erfolgende Würdigung auch dieses Nachtragsmalers hingewiesen.

130) Fol. 396a. Der Kol von Nüssen. CVII.*) (N II)
(Abbildung auf Tafel XIII.)

Der Kol von Nüssen auf der Vogeljagd.

Auf grünem welligen Grunde sehen wir links von der Seite den Sänger in kurzem purpurfarbenem Rock und gelben Beinkleidern, wie er die Armbrust erhoben hat und im Begriff steht, nach den Vögeln zu schiessen, die rechts oben im Bilde zahlreich auf einem Baume sitzend erscheinen. Der rothlockige Kopf tritt unbedeckt aus der zurückgestreiften blauen Gogel hervor, die rechte Wange liegt an dem gelben Schafte der Armbrust. Eben will die Rechte den langhebligen schwarzen Abzug niederdrücken, die Linke ruht dicht unterhalb der gespannten Sehne am gelben Schafte. Die Sehne ist spiralförmig schwarz und weiss gestreift, der Bügel schwarz, Spannring golden, Pfeil weiss. Zwei Pfeile stecken noch im schwarzen Köcher, der dem Sänger mittelst eines weissen Gurtes an der rechten Seite hängt; an demselben Gurte, der mit einer goldenen Schnalle zusammengehalten wird, hängt ferner ein goldner Haken zum Spannen der Armbrust. Dem Dichter gegenüber zeigt uns der Maler zwei Rosse in Seitenansicht; zuvorderst ein blau getuschtes mit weissen Flecken, dessen Sattel der Jäger soeben verlassen, dahinter ein hellrothes, von dem man nur Theile des Halses, des Kopfes und der Beine erblickt. Ein kleiner Knappe sitzt darauf. Mit der Linken hält er die Zügel der beiden Rosse, mit der Rechten deutet er hinauf in den Baum, indem er zugleich den Kopf, der von einer lila Gogel umhüllt

*) Auch diese Ueberschrift nur über dem Texte.

erscheint, nach oben richtet. Sein „Pürschgewand" ist von grüner Farbe. Vorder-, Hinterzeug und Steigriemen des vordern Pferdes sind roth, Bügel golden, Sattel schwarz mit weissem Vorder- und Hinterbug und weissem Rande ringsum. Von dem Geschirre des hintern Pferdes wird nur der weisse Zügel sichtbar. Rechts dahinter, dem Bildrande zunächst, erhebt sich ein gelber kegelförmiger Felsen, der ebenso wie der grüne Vordergrund mit senkrechten schwarzen Wellenstrichen und rothen Pflänzchen belebt erscheint. Von der Spitze, etwa in halber Bildhöhe, geht der gelbe Stamm eines Eichbaumes aus, mit seiner Krone schräg in's Bild hineinragend. Die grossen grünen Blätter sitzen durchgängig zu dreien an den Enden der gelben Aeste und Zweige; zwischen ihnen zahlreiche Eicheln, als Lockspeise für die erwähnten Vögel. Unter letztern erblicken wir zwei Elstern, drei bunte Häher, sowie ganz oben einen blauen Falken mit gelbem Schnabel und gelben Fängen, wie solcher uns eben noch auf der Faust des Kunz von Rosenhain begegnet ist. Sorglos hockt die gefiederte Schaar in den Zweigen; man glaubt, ihr fröhliches Gezwitscher zu hören. Eine weisse Ranke umwindet den gelben Stamm. Wappen fehlt.

Umrahmung: rosa Halbkreise, weiss umzogen, erscheinen an beiden rothen Kantenstrichen derart entlang geführt, dass sie in der Mitte der Leiste zusammenstossen. Dabei sind sie mit einem dunkleren Kerne versehen, der durch weisse Zickzacklinien begrenzt ist. Die Zwickel zwischen den Halbkreisen sind blau und durch eine schwarze viertheilige Rosette verziert, die in der Mitte einen dicken Goldtupfen enthält mit vier strahlenförmigen weissen Strichen.

Man vermuthet wohl mit Recht, dass unser Dichter Konrad (Kol) aus dem Oesterreichischen Neunzen oder Neizen bei Zwetel stammt, im Uebrigen ist er aber hinsichtlich seiner Lebensumstände und Herkunft ebenso unbekannt, wie die meisten Sänger in der zweiten Hälfte unsrer Handschrift. Die allgemeine Anregung zu unserm Bilde ist augenscheinlich in demselben zotigen, auf der Rückseite stehenden Liede zu suchen, welches, wie wir gesehen haben, wahrscheinlich zu dem Bilde des „Rubin und Rudiger" Veranlassung gegeben hat. Wenigstens wird in der betr. Strophe eine Linde erwähnt, aus welcher der Sang der Vögel erschallt; von Jagd ist freilich keine Rede, und aus der Linde ist auf unserm Bilde eine Eiche geworden. Merkwürdig, dass auch dieses Lied bereits an andrer Stelle in unserer Handschrift, nämlich auf fol. 319ᵇ unter den Dichtungen des Nünü (Nr. 110) vorkommt. — Mit sichtlicher Vorliebe hat der Maler den Baum und das lustige Volk in dessen Zweigen zur Darstellung gebracht; die Thiere, zumal die beiden Elstern, sind vortrefflich gelungen; auch die Vertheilung der Zweige und des Laubes ist sorgfältiger und geschickter, als auf dem vorhergehenden, von derselben Hand gefertigten Bilde. Um so störender wirkt die Erscheinung der Pferde. Es sind die reinen Karussell-Hengste, steif und plump, wie aus Holz geschnitten. Dabei stehen sie in solchem Missverhältnisse zu der Hauptfigur, dass selbst ein in dieser Hinsicht durch die vorhergehenden Bilder vorbereitetes Auge daran Anstoss nimmt. Die Figur des Schützen ist dagegen recht

gut gerathen; die Armbrust liegt richtig und wird richtig gehalten, nur dass aus Unkenntniss des perspektivischen Zeichnens Bügel und Spannring statt in der Verkürzung, in den natürlichen Abmessungen, wie von vorn gesehen, dargestellt sind. Leider ist der Fleischton zu stark aufgetragen, so dass, zumal bei der Hauptfigur, ganze Stellen abgesprungen sind. Der bunte Rand beeinträchtigt die Farbenwirkung des Bildes nicht unerheblich.

Die Wiedergabe des Bildes auf Tafel XIII ist durchaus treu bis auf das etwas zu dunkel gerathene Grün der Blätter und bis auf die Fleischfarbe, die nicht licht genug ausgefallen ist, und auf der die rothen Flecken zu energisch wirken.

131) Fol. 397[b]. Der Dürner. CVII*). (N 11)

Tournierscene, bei der die Geliebte des Sängers den Gegner entwaffnet.

Auf grünem Rasen, der wie auf den vorhergehenden Bildern durch rothe Blümchen und senkrechte schwarze Wellenlinien belebt ist, sehen wir zwei Reiter tourniermässig gerüstet auf einander lossprengen. Der eine links, offenbar unser Minnesänger, erscheint dem Bildrande so nahe, dass fast die Hälfte von Ross und Reiter weggeschnitten wird, der andere, ihm gegenüber, ist mehr nach der Mitte des Bildes zu gerückt und wird in Folge dessen bis auf den Pferdeschwanz vollständig sichtbar. Der Dichter reitet ein rothes, weiss getigertes Ross, dessen Kopf und Hals mit einem gelben (Leder-?)Ueberzug versehen sind; ein breiter Streifen von demselben Stoffe läuft um die Brust des Pferdes herum. Der schwarze Sattel ist vorn mit einem blauen Lendenpolster (s. oben S. 103) geschützt, der Sattelgurt weiss mit gekreuzten schwarzen Strichen, Zaum und Zügel gleichfalls weiss, letzterer kettenartig gedreht, wie aus Metall. Der Reiter steckt in einem silbernen Kettenpanzer, mit einem röthlich-weissen, auffällig kurzen Wappenrock darüber. Ueber den rothen Beinkleidern trägt er zum Schutze des Schienbeins eine mittelst weisser Bänder befestigte gelbe (lederne) Gamasche, an der oben ein silberner Beschlag als Knieschutz angebracht erscheint. An dem schwarzen Schuh, der energisch in den silbernen Bügel tritt, sitzt ein grosser weisser Radsporn. Die Haltung des Reiters ist die beim Ansturm übliche: vorgestreckte Beine mit durchgedrückten Knieen und vorgebeugter Oberkörper. In der Rechten führt er den gelben Rennspiess mit schwarzem Krönchen und silbernem Handteller, der linke Arm verschwindet hinter dem vorgehaltenen Schilde, der in weissem Felde einen Thurm — zweistufiger rother Unterbau, darauf zwei blaue Ständer, zwischen denen eine silberne Glocke hängt, darüber ein spitzes rothes Ziegeldach mit goldnem Knopfe — führt. Die unterhalb des Schildrandes zum Vorschein kommende Hand erscheint als weisser Fleck, indem der Maler hier offenbar übersehen hat, den Panzerhandschuh als solchen silbern zu tuschen. Der Kopf verschwindet völlig unter dem silbernen Topfhelme, der über einer

*) Die Ueberschrift, wie bei den drei vorhergehenden Bildern, nicht auf dem Bilde.

rothen Helmdecke die beschriebene Schildfigur als Zimier trägt, nur dass hier auf dem goldnen Knopfe noch ein goldner Hahn angebracht ist. Der Bildrand schneidet, wie erwähnt, fast die hintere Hälfte von Ross und Reiter hinweg. In Folge dessen erscheint der Gegner, von dessen Rosse nur der Schwanz wegfällt, weit eher als die Hauptperson im Bilde. Der weiss getigerte Blauschimmel ist mit wallender Kuvertüre von rothem Stoffe mit gelbem Futter bedeckt, roth ist auch die Farbe des Wappenrocks sowie des Schildes, der Helmdecke und der wâle, welche letztere aus einem silbernen Polster oberhalb der Helmdecke herauswächst. Ein silberner Panzer umhüllt den ganzen Körper bis zu den Fusspitzen. Unter dem am linken Arme hängenden Schilde, der kein Wappen aufweist, kommt die Zügelfaust hervor, der rechte Arm erscheint erhoben und die Hand geöffnet, wie wenn ihr eben der Speer entrissen worden sei. Dies ist geschehen durch eine dritte Person, eine Dame, die in der Mitte des Bildes, von den beiden Rittern zum grossen Theil verdeckt, vor dem Sänger, also nach rechts, auf einem weiss getigerten Blauschimmel einhersprengt. Angethan mit einem blau-rothen Kleide und einer mächtigen Hörnerhaube von goldnem Stoffe mit rothen Umschnürungen und einem weissen Reifchen mit Blumen darüber, wendet sie sich im Vorbeireiten mit dem Oberkörper ganz nach vorn zu dem Gegner des Geliebten herum. Beschwichtigend legt sie die Linke an dessen silbernen Topfhelm, die Rechte hält die entrissene Tournierlanze unter der silbernen Scheibe gefasst, aufrecht empor. Zwischen den Pferdeköpfen der beiden Ritter hindurch sieht man die goldne Rücklehne des Damensattels und die grüne Satteldecke, soweit sie nicht von dem lang wallenden Kleide der Dame verdeckt wird. Der gelbe Schaft der Tournierlanze reicht mit seiner schwarzen Krone über den blauen Zinnenkranz hinaus, der von schwarzen viereckigen Schiesslöchern durchbrochen, sich oben quer durch das Bild hinzieht und, wie üblich, den Balkon oder Altan andeutet, von wo aus die Damen den Ritterspielen beizuwohnen pflegten. Diesmal erscheinen dort vier Zuschauerinnen in vier Zinnenöffnungen, zu je zwei von beiden Seiten sich der Mitte zuwendend und lebhaft gestikulirend. Die äusserste links, eine ältere Dame in weissem Kopftuch und mit gelbem Mantel über dem lila Kleide, hat jammernd die Hände erhoben und wendet sich gesenkten Hauptes zur Nachbarin, die ihr den Rücken wendet und mit der Rechten nach unten auf den Gegner des Sängers deutet, während die Linke mit mahnender Geberde erhoben ist. Sie erscheint in rothem Gewande und mit derselben „Hörnerhaube“, wie die Reiterin unten, nur dass diese hier einfach gelb getuscht ist mit einem darübergelegten rothen Schapel. Die gegenüberstehende Jungfrau mit einfachem Stirnreif auf den losen Locken und in lila Kleide hält wie zum Gebete beide Hände zusammengelegt erhoben; die vierte, roth gekleidet, deutet mit der Linken nach unten auf den Dürner und hebt die geöffnete Rechte erwartungsvoll empor. Auch ihr Haar ist geöffnet und mit einem rothen Reifen geziert.

Umrahmung: die rothen Randstriche entlang laufen auf beiden Seiten blaue Dreiecke, die in der Mitte zusammenstossen. Die dazwischen liegenden rautenförmigen

Felder sind blau-roth gefärbt. Der Kern der Dreiecke und Rauten ist tiefer im Ton abgesetzt und vierpassartig weiss umrändert mit Goldtupfen in der Mitte. Die Eckfelder golden.

Unser Sänger gilt für ein Mitglied der edlen Breisgauer Familie der Turner oder Türner, „die zugleich das Bürgerrecht in Mengen bei Freiburg i. B. besassen" *), wenngleich das Wappen dieses Geschlechtes (goldner Zinnenthurm in rothem Felde, Helmzier: schwarzer Brackenkopf) **) eher mit dem der Schweizer Herrn von Turme (s. oben S. 215) als mit dem unsrigen, das natürlich gleichfalls ein redendes ist, übereinstimmt. Der Gegner, mit dem der Sänger hier im Tourniere rennend erscheint, ist ebenso unbekannt ***), wie das Ereigniss, das zu dieser sonderbaren Scene Veranlassung gegeben haben mag. Der Text enthält nicht die Spur eines Hinweises. Wir wüssten gern, was die Dame veranlasst haben mag, aller Würde vergessend, sich auf diese Weise in den Streit der Männer zu mischen. Vielleicht aber auch, dass gar kein bestimmter Vorgang zu Grunde liegt, sondern der Maler lediglich die versöhnende und vermittelnde Gewalt der Liebe darstellen wollte. Zwar handelt es sich, wie die Krönchen an den Lanzenspitzen und das Vorhandensein der Zimiere beweisen, nur um ein ritterliches Waffenspiel, bekannt ist aber, wie oft diese Gelegenheiten auch zum Austrag ernsten Streites benutzt wurden. Auf den ersten Blick ist das Bild kaum verständlich; erst nach längerm Hinsehen entdeckt man, dass die Dame gleichfalls nach rechts hin sprengt und im Vorbeireiten den Gegner sowohl entwaffnet, als zu besänftigen sucht. Dabei ist ihr Oberkörper soweit zu dem Beschauer herumgedreht, dass es den Anschein hat, als ob sie, entgegen der damaligen Sitte, quer im Sattel sässe. Hinzu kommt die unmögliche Haltung der entrissenen Lanze. Im letzten Moment vor dem Zusammenstosse der Gegner ist die Dame dazwischen gesprengt, hat den Speer des rothen Ritters gepackt und dessen Hand entrissen. Der Situation entsprechend, müsste sie somit den Speer umgekehrt, d. h. an der Spitze gefasst halten, jedenfalls nicht mit der Hand am Griffe, den eben noch die jetzt geöffnete Rechte des Gegners umklammert hielt. Im Ganzen tritt dieser überhaupt viel zu sehr auf Kosten der Hauptperson in den Vordergrund. Am meisten leidet das Bild aber unter der schlechten Darstellung der Rosse; so vortrefflich die Figuren im Sattel, insbesondere auch die Kopfhaltung der Dame, so mangelhaft Bewegung und Detaillirung der Thiere; abermals ächte Karussellpferde. Auch die Bewegungen der Zuschauerinnen oben kommen nicht über das konventionelle Schema des Theilnehmens hinaus, wie solches sich bei den Malern des Grundstocks und der Nachträge übereinstimmend vorfindet. Die Erhaltung des Bildes ist eine so tadellose, wie wenn es eben aus der Hand des Malers hervorgegangen wäre.

---

*) N. Heidelb. Jahrb. IV, 72, zuerst von H. Schreiber (Taschenbuch 1839 S. 361) richtig erkannt.

**) So noch am 3. Pfeiler des Mittelschiffs im Freiburger Münster und danach in einer Handschrift J. F. Geissingers v. J. 1787 in der Freiburger Universitäts-Bibliothek, laut briefl. Mittth. des H. Prof. Pfaff das.

***) Zangemeister hat (a. a. O. S. 23) auf das Vorkommen eines gleichen rothen Wappens im Cod. Balduini hingewiesen.

132) Fol. 399ª. Meister Heinrich Frauenlob. CVIII. (N II)

Meister Heinrich Frauenlob im Kreise von Spielleuten vor einem Fürsten die Fiedel streichend.

Unten auf dem beim Maler N II üblichen Grunde symmetrisch gruppirt links und rechts je 4 Spielleute; in deren Mitte auf einem Fell oder Teppich stehend der Sänger; darüber links oben eine fürstliche Person, der die musikalische Huldigung gilt. Der gelbe Sitz, auf dem diese thront, ist, wie gewöhnlich, mit schwarzen, masswerkartigen Durchbrechungen versehen, aber so hoch im Bilde hinaufgerückt, dass die Unterkante oberhalb der Köpfe der stehenden Figuren liegt. Diesem Zwecke dienend, erscheint ein hoher Unterbau, der mit einer blauen Pelzdecke oder dergl. behangen ist. Der erwähnte Fürst, in Vorderansicht dargestellt, weist mit der Rechten auf das in der gegenüberliegenden Ecke angebrachte Wappen des Sängers, während die Linke mittelst eines langen, gelben Stockes ungefähr in der Diagonale des Bildes nach unten deutet. Seine Kleidung besteht aus einem lila und blau quergetheilten langen Rocke über einem nur an den Unterarmen hervortretenden rothen Unterkleide und aus einem in weissen und lila Zickzackstreifen zusammengesetzten Mantel, der mit Hermelin gefuttert und um die Schultern mit einem breiten Hermelinkragen bedeckt ist. Mit demselben Fell ist auch der Rand der Mütze besetzt, die er auf den kastanienbraunen Locken trägt, und deren Kopfstück golden darüber hervorschaut; rothe Bindebänder fallen vorne lose hernieder, ein grosser goldener Knopf hält den Pelzkragen und Mantel auf der rechten Schulter zusammen. Der Sänger erscheint in Vorderansicht als Mittelpunkt des untern Theiles in etwas geschwungener Haltung auf einem röthlichen Fell oder Teppich stehend, den die beiden zuäusserst links und rechts stehenden Spielleute auf den Rasen hingebreitet haben. Der lange Mantel, der die ganze Gestalt einhüllt, ist mit weiten herabhängenden Aermeln versehen, auf der rechten Seite einfarbig purpurn, auf der linken dagegen roth und lila zickzackförmig getheilt, ausserdem mit Pelz gefuttert. Das gelbe Unterkleid kommt, wie bei der letztbeschriebenen Figur, nur an den Unterarmen zum Vorscheine. Mit der Linken hält er in üblicher Weise die gelbe Fiedel horizontal quer vor die Brust, indem die Finger zugleich auf den Saiten greifen; die Rechte führt den schwarzen Bogen. Das Haupt, von grau-blauen Locken umwallt, erscheint leise gesenkt und zur Seite geneigt, so dass das Kinn hinter der Fiedel verschwindet. Die vorderste der vier Figuren links ist, wie erwähnt, mit dem Ausbreiten des viereckigen Teppichs oder Felles beschäftigt. Zu dem Zwecke beugt sie die Kniee, lehnt den Oberkörper etwas nach vorn und hält in jeder Hand ein Stück braunen Holzes, das mittelst eines Strickes mit den beiden rechtsseitigen Zipfeln der Unterlage verbunden ist. Beim Vorsetzen des linken Beines hat sich das purpurfarbige Oberkleid vor dem Knie etwas zur Seite geschoben, so dass wir das rothe Unterkleid und abwärts gelbe Beinkleider sehen. Auf dem Rücken hängt an weissem Bande eine weisse runde Trommel. Das von fuchs-

rothem Haupt- und Barthaar eingerahmte Antlitz sucht weit zurückgelehnt den Blick des senkrecht darüber thronenden Fürsten zu erhaschen. Die drei dahinter stehenden Spielleute erscheinen in Vorderansicht, aber mit etwas der Mitte zugewendetem Oberkörper so angeordnet, dass die mittelste Figur hinter den beiden Nachbarn zurücktritt. Der äusserste links, jugendlich in roth-braunem Lockenschmuck und mi-parti lila und grün gekleidet, hält in der rechten ein braunes Instrument mit Löchern (Flöte, Schalmei), während er mit der Linken vor sich hin auf die Hauptfigur des Bildes hinweist. In gleicher Weise sehen wir den dunkellockigen Jüngling rechts, dessen Rock horizontal grün und weiss gestreift ist, während Unterkleid und Beinlinge von rother Farbe sind, mit der Rechten auf den Sänger hinweisen, mit der andern geöffneten Hand aber eine unverständliche Bewegung des Staunens oder Betheuerns machen. Die dritte, wie erwähnt, etwas zurückstehende Figur ist ein Alter mit weissem Bart- und Haupthaar in rothem Rocke; die hoch erhobene Linke deutet hinauf zu dem Fürsten, die Rechte fuchtelt in Brusthöhe mit ausgestreckten Fingern herum. Alle drei tragen schmale Reifen auf den Locken; die beiden letzterwähnten sind ohne Musik-Instrumente dargestellt, mögen somit als die Sänger der Truppe aufgefasst werden, trotzdem der Mund, wie gewöhnlich, geschlossen ist. Von den vier Figuren der Gegenseite hat jede ein Instrument. Zunächst vorn, als Gegenstück zu der Figur links, in gebückter Haltung ein Jüngling in roth und gelb gestreiftem Rock und rothen Beinkleidern den Dudelsack unter den linken Arm klemmend und mit beiden Händen, wie sein Gegenüber, die Griffe des Teppichs haltend. Auch er hat das Antlitz emporgerichtet zu dem ihm schräg gegenüber thronenden Herrn, ein rother Reifen umschliesst die braunen Locken. Dahinter ein rothhaariger Zitherspieler in lila und weiss gestreiftem Gewande, sein gelbes Instrument vor die Brust haltend und gleichfalls nach oben schauend. Links daneben, freier hervortretend, ein grauhaariger Geiger mit zurückgelehntem Oberkörper und gleichfalls aufwärts gerichtetem Blick. Indem er in der Linken die gelbe Geige vor sich hält, streckt er die Rechte mit dem grossen gelben Bogen empor und weist zugleich mit dem überlangen Zeigefinger auf den Fürsten. Die hagere Gestalt umhüllt ein langer, bis auf die Füsse wallender ungegürteter Rock, der in der linken Hälfte lila getuscht ist, rechts blau mit roth und weissen Querstreifen. Der Rock des vierten auf dieser Seite stehenden Spielmanns ist der einzige, der schräg, und zwar grün und roth gestreift erscheint. Seine mit der Rechten emporgehaltene Klarinette erscheint unmittelbar über dem Haupte der Mittelfigur, auf welche die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger hindeutet. Das jugendliche Haupt ist von kastanienbraunen Locken umwallt, der Blick gleichfalls nach oben gerichtet. Von den drei letzten Figuren ist nur der rothhaarige Zitherspieler mit einem Haarreife geschmückt. Rechts oben das Wappen des Sängers: in grünem Felde in Vorderansicht ein Frauenrumpf, der als Zimier oberhalb einer flatternden Helmdecke von goldner Farbe wiederkehrt. Das Frauenbild erscheint beidemal in weissem Schleier und goldnem Kleide mit einer goldnen Krone auf dem Haupte.

Umrahmung: rosa Kreise zwischen rothen Randstrichen weiss umrändert und rosettenartig gemustert mit dunklerem Mitteltheil und goldnem Mittelpunkte; die Zwickel zwischen den Kreisen blau mit weisser Zeichnung belebt; die Eckquadrate golden.

Die von der Sage reizvoll umwobene Gestalt des Frauenlob, dessen Abstammung aus Meissen von der Hagen (IV, 511) bereits richtig erkannt hatte, wenn er auch bezüglich der Identität mit dem jungen Meissner (Nr. 114) auf falscher Fährte war, ist auf unserm Bilde recht prosaisch behandelt. Er erscheint im Kreise der Spielleute vor einem seiner hohen Gönner zur Geige recitirend, d. h. im Momente des Zwischenspiels die Saiten streichend, so wie jeder andere Minnesänger auch hätte dargestellt werden können. Bezeichnend ist es jedenfalls wieder, dass der Maler sich die weit dankbarere Aufgabe hat entgehen lassen, den Sänger im Kreise schöner Frauen zu zeigen oder von ihnen zu Grabe geleitet, wie die alte Mainzer Ueberlieferung des Chronisten Albrecht von Strassburg kündet. Freilich ist dies in Bild und Dichtung seither so viel gefeierte Vorkommniss geschichtlich nicht sicher beglaubigt, und die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass unser Bild noch zu Lebzeiten des Sängers († 29. November 1318) angefertigt ist, immerhin legte der Name selbst aber die Wahl eines mehr bezüglichen Vorwurfes nahe, umsomehr, da auch das redende Wappen auf den Beinamen dieses ersten Mainzer Meistersängers hinweist.

Unsere Darstellung leidet an dem Hauptfehler der Undeutlichkeit. Wir haben wohl mit Recht angenommen, dass der Geiger unten in der Mitte die Hauptperson, den Dichter, vorstellen soll. Die isolirte Stellung in der Mitte und der Umstand, dass man einen Teppich unter seine Füsse breitet, lassen dies wenigstens als wahrscheinlich erkennen; dagegen ist die Aufmerksamkeit der übrigen Figuren im Bilde fast ausschliesslich nach oben gerichtet, wie wenn die dort thronende Figur die Hauptperson sei. Vollends unverständlich dabei sind die Gesten der Letztern. Weist er mit der Rechten auf das Wappen, das doch mit dem Vorgange in keinem Zusammenhange steht, um damit anzudeuten, dass es das Wappen des Dichters, nicht sein eigenes sei? Diese höchst prosaische Deutung würde an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn er wenigstens dabei mit dem Stock in seiner Linken auf die Hauptfigur unten hinwiese; die Richtung des Stockes geht aber daran vorbei, und so ist schliesslich allen möglichen Deutungsversuchen Spielraum gegeben. Im Uebrigen sind die Gruppirung, die Individualisirung der Gesichter und die Natürlichkeit in den Bewegungen der Figuren im untern Theile des Bildes lobend anzuerkennen. Die Hauptfigur entbehrt sogar nicht einer gewissen Eleganz in der Erscheinung. Die Farbenzusammenstellungen des mi-parti sind bei aller Buntheit vortrefflich, besonders in der Kleidung des vornehmen Herrn, den wir wegen des sonst nicht vorkommenden kostbaren Hermelin-Schmuckes als „Fürsten“ bezeichnet haben. Dass der Dichter mit grauen Haaren dargestellt ist, könnte darin seinen Grund haben, dass er bei Herstellung des Bildes als betagter Mann noch am Leben war; wahrscheinlicher ist aber darin nur eine Willkürlichkeit unseres Malers zu

sehen. Das Wappen des Dichters, wie so oft in damaliger Zeit ein redendes, scheint sonst nicht nachweisbar zu sein. In der Weingartner Handschrift entbehrt unser Dichter eines Bildes.

133) Fol. 407[a]. Meister Friedrich von Sonnenburg. CVII. (G)

Meister Friedrich von Sonnenburg zweien Knaben schönthuend.

In der Mitte des Bildes in voller Vorderansicht der Dichter hochaufgerichtet in blauem, pelzgefuttertem Ueberwurfe, aus dessen weiten Aermelklappen die mit gelbem Stoffe bekleideten Arme von der Achsel an hervorschauen. Da der Maler keinen Boden angedeutet hat, und in Folge der falschen Perspektive die auswärts gestellten Füsse, wie gewöhnlich, als nach unten heruntergeklappt erscheinen, so sieht es aus, als ob die ganze Figur in der Luft schwebte, oder mit den äussersten Enden der Fussspitzen auf dem Bildrande balancirte. Ein leichter Bart umrahmt das volle Antlitz, auf den semmelblonden Locken thront ein riesiges Pelzbarett, dessen rothes Mittelstück mit einem goldnen Knopfe verziert ist. Die linke Hand ruht fast horizontal ausgestreckt auf dem blonden Scheitel eines Knaben, der in der üblichen gespreizten Stellung in Vorderansicht mit übereinander gelegten Händen sichtbar wird. Der rothe Rock, der die ganze Figur umhüllt, ist um Hals und Handgelenke mit einfachen weissen Streifen garnirt. Ebenso einfach ist die Tracht des zweiten auf der andern Seite dem Sänger zugewendet dastehenden Knaben, nur dass der purpurne Rock hier mit einem dreieckförmigen Brust-Ausschnitte versehen ist, aus dem ein Unterkleid von derselben Farbe hervorschaut, und dass eine weisse Borte auch um den Aermel-Ansatz herumläuft. Das blonde Haupt ist leicht gesenkt, die Rechte ruht in der Linken des Sängers, während die Linke mit viel- und nichtssagendem Ausdruck erhoben ist. Oben links der gelehnte Wappenschild: in goldnem Felde zwei blaue Spitzen zeigend, die in rothe Rosen mit gelben Butzen endigen. Rechts der goldene Helm mit der Schildfigur als Zimier in Vorderansicht.

Umrahmung: Rautenmuster.

Mit diesem Bilde beginnt die letzte Abtheilung der Grundstockbilder, die nun nicht wieder von Nachträgen durchbrochen wird. Von der Herkunft und den Lebensumständen unseres Dichters ist nichts überliefert. Sicher ist nur sein Tod vor dem Jahre 1287 und wahrscheinlich, dass er von der im Pusterthale gelegenen Sonnenburg stammte*). Der Gegenstand unseres Bildes ist allgemeiner Natur und an sich leicht verständlich. Meister Friedrich erscheint als Freund der Jugend, an die er sich wiederholt mit seinen Sprüchen wendet. Nach dem frischen Leben, das die letztbesprochenen Nachtragbilder durchweht,

*) Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w. S. 23. Neuerdings sind von Fr. Grimme (Alemannia XXII, S. 34 f.) weitere Urkunden beigebracht worden, die das einstige Vorhandensein eines adeligen Geschlechtes von Sunnenburg in Tirol ausser Frage stellen, ohne dass unser Dichter sich hat nachweisen lassen.

berührt das Schematische dieses Grundstockbildes wieder doppelt fremdartig. Das Wappen scheint sonst nicht nachweisbar zu sein, stimmt jedenfalls nicht mit den bekannten Wappen der verschiedenen Geschlechter von Sonnenburg oder Sonnenberg (Grünenberg CXVII, CLIII, Stumpf 434 und 647, Siebmacher I, 200, II, 19 und 37, Suppl. VII, T. 30, Suppl. XI, T. 16 etc.), besonders auch nicht mit dem der Turgauer Familie von Sonnenburg, deren Wappen auch in der Züricher Rolle unter Nr. 177 vorkommt.

134) Fol. 410a. Meister Sigher. CVIII. (G)

Ein vornehmer Herr beschenkt den Dichter in Gegenwart der Damen mit einem kostbaren Pelzmantel.

Zwei Figuren sind einander gegenüber gestellt: links, wo welliges dunkles Erdreich angedeutet ist, ein vornehmer Herr in der üblichen gespreizten Stellung und rechts gegenüber, unmittelbar auf dem Bildrande stehend, der Dichter, der den linken Fuss vorsetzt und sich vorbeugt, um mit vorgestreckten Händen einen rothen Mantel mit Pelzkragen und Pelzfutter von seinem Gönner in Empfang zu nehmen. Mit vorgestreckter Linken hält ihm dieser das Geschenk entgegen, die Rechte ist mit einer allgemeinen Gebärde erhoben. Der mit goldnem Schapel gezierte Kopf ist etwas geneigt, das Auge dabei auf den Sänger gerichtet. Die Tracht ist reich und bunt. Unter einem blauen ärmellosen Ueberwurfe mit gelb-rothem Pelzfutter und Goldbesatz am Halse, trägt er einen purpurrothen Rock, der freilich nur an den Armen sichtbar und an den Handgelenken gleichfalls mit breiter Goldborte besetzt ist. Um so einfacher erscheint der Sänger gekleidet. Ein einfaches grünes Gewand, am Halsausschnitte roth und an den Handgelenken weiss eingefasst, umhüllt die Gestalt, während eine purpurrothe Kappe mit blauem Rande an einer rothen Schnur auf dem Rücken hängt. Der jugendliche Kopf ist emporgewandt zu den Personen, welche, vier an der Zahl, zuoberst im Bilde in üblicher Weise oberhalb eines Zinnenkranzes erscheinen. Der untere Theil des letztern ist purpurn gefärbt, mit weissen Ringeln darauf, der obere gelb mit dunkelrothen Einfassungsstrichen. Abweichend von der sonstigen Auffassung nimmt die mit Spiel und Tanz beschäftigte Gesellschaft anscheinend keinen Antheil an dem Vorgange unten im Bilde. Die zuäusserst links sitzende Dame in blauem Kleide und weissen Gebende auf dem lockigen Haare hat die Linke auf das Knie gelegt, mit der Rechten macht sie eine beifällige Handbewegung zu der tanzenden Nachbarin nach rechts hin, auf die auch ihr Blick gerichtet ist. Letztere erscheint in grünem Kleide mit verdrehtem Oberkörper und verrenkten Armen in derselben Weise, wie die Maid auf dem Bilde Reinmars des Fiedlers (Nr. 105). Ueber einer goldenen Mütze, die das Haar verdeckt, liegt ein weiss und rother Stirnreif. Die dritte Person rechts davon in rothem Kleide ist lediglich an den kurzen Haaren mit goldnem Schapel darauf als Mann zu erkennen. Vor sich hält dieser ein goldenes Psalterium, das mit dem Untertheil auf dem linken Schenkel aufruht,

die Hände rühren die Saiten. Zuäusserst rechts schliesslich wieder eine Dame, etwas nach links dem Spieler zugewendet, in purpurrothem Gewande und weissem Gebende. Mit der Linken schlägt sie anscheinend den Takt zur Musik, die ausgebreitete Rechte ist ausdruckslos erhoben. Die Kleider der drei Damen sind übereinstimmend am Halse goldgesäumt, die Haarfarbe ist die auf den Bildern des Grundstockes vorherrschende blonde. Wappen fehlt.

Umrahmung: Rautenmuster.

Auch von diesem allein in unsrer Sammlung vorkommenden Dichter ist nichts bekannt, als was er selbst in seinen Liedern erzählt. Danach scheint er bürgerlicher Abkunft gewesen und etwa seit der Mitte des XIII. Jahrhunderts an deutschen Fürstenhöfen als fahrender Sänger herumgezogen zu sein. Als Gehrender ist er denn auch hier abgebildet, wohl im Zusammenhange mit dem Anfange des 3. Liedes (fol. 410ᵇ), worin er verkündet, wie er ehemals an den Hof gegangen sei und sich dort um Gewinn gemüht habe. Vielleicht auch, dass die Anbringung der Gesellschaft oben rein äusserlich mit dem ersten Sange zusammenhängt, in dem Spiel und Tanz zu Ehren der Jungfrau (u. A. wird auch das Psalterium erwähnt) geschildert werden. Ein Zusammenhang zwischen dem untern und obern Theile des Bildes wird nur durch den aufwärts gerichteten Blick des Sängers vermittelt. Die Unklarheit der Darstellung ermöglicht übrigens noch eine zweite Auffassung, dass die Rollen nämlich umgekehrt sind, und links der Sänger vor uns steht, wie er einem Gehrenden den eignen kostbaren Mantel spendet, nachdem er von Spiel und Tanz, die im obern Theile dargestellt sind, hinweggerufen worden ist. Die wahrscheinlichere ist aber wohl die erste Deutung, die auch von der Hagen giebt. Malerische Vorzüge sind unserem Bilde nicht nachzurühmen; es hält sich auf der Durchschnittshöhe der Grundstockbilder und theilt deren Vorzüge und Mängel. An vielen Stellen, besonders rechts vom Kopfe der linksseitigen Figur, dann aber auch oben in der Kopfhöhe der vier Figuren sind farbige Umrisse erkennbar, die darauf hindeuten, dass hier nicht, wie sonst üblich, mit dem Stifte, sondern mit dem Pinsel vorgezeichnet, und die gelbe Farbe nachher nass wieder entfernt worden ist (s. a. unten bei Nr. 139).

135) Fol. 412ᵃ. Der wilde Alexander. CVIIII. (G)

Der wilde Alexander bei der Liebsten vorbeigaloppirend.

Wir sehen einen Reitersmann mit vorgebeugtem Oberkörper, aber hintenüber geworfenem Haupte in wildem Galopp auf einem schwarzen Rosse von links nach rechts quer durch das Bild jagen. Die Hinterläufe des Thieres ruhen, in üblicher Weise dicht nebeneinander stehend, auf dem untern Bildrande, die Vorderbeine schweben weit ausgreifend in der Luft. Der Rappe trägt rothes Zaumzeug mit weissen Knöpfen und gelben Rosetten; Sattel und Brustzeug sind golden; die Satteldecke, unter der zwei weisse Sattelgurte

vorkommen, ist ebenso wie der Steigbügel gelb getuscht. Die Kleidung des Reiters besteht aus einem rothen Aermelrocke, am Hals und an den Handgelenken weiss umsäumt und um die Hüfte mit einem weiss betupfelten schwarzen Riemen gegürtet. Auffälligerweise sind Schuh und Bein — von letzterem ist nur ein kleines Stück sichtbar — nicht schwarz, sondern weiss angelegt. Man sieht, der Maler hat hier nachträglich Deckweiss aufgesetzt, um durch die Nacktheit von Füssen und Beinen die Wildheit der Erscheinung noch zu steigern; da er aber den rothen Sporn belassen hat, der doch an dem blossen Fusse keinen Halt gehabt haben würde, so ist die beabsichtigte Wirkung zum Theil wieder aufgehoben worden. Vortrefflich ist die Körperhaltung des Reiters. Wie er dem Rosse die Zügel auf den Kopf legt, den Kopf nach hintenüber wirft, so dass die struppigen Haare im Winde flattern, während er zugleich den Blick nach oben zu der Dame emporwendet, wie die Rechte, hoch erhoben, ihr dabei im tollen Jagen einen Gruss zusendet, dies alles ist vortrefflich beobachtet und wiedergegeben. Um so schablonenhafter erscheint wiederum die Gesellschaft oberhalb des grünen Zinnenkranzes. In der Mitte die Geliebte in rothem Hauskleide, nach links gewendet dasitzend und mit beiden Händen die rothen Saiten einer goldnen Harfe rührend; das mit einem Schapel gezierte blondlockige Haupt ist an den Rahmen des Instruments gelehnt, dessen Schnabel mit einem Hundskopfe verziert ist. Links ihr gegenüber, eifrig zuhörend, ein Jüngling in blauem Gewande. Aus dem gelben Futter der blutrothen Gogel schaut der Kopf hervor, schräg nach aufwärts geneigt und mit einer weissen Haube bedeckt. Lässig fällt die Linke über den Rand der Zinne nach vorn herüber, die Rechte ist mit dem bekannten allgemeinen Gestus der Theilnahme erhoben. Die dritte Figur erscheint rechts im Rücken der Harfenspielerin. In purpurnem Kleide und mit einem Perlenreif im Haar ist sie in Kleidung, Haltung und Geberde genau der entsprechenden Dame auf dem vorhergehenden Bilde nachgebildet, nur dass sie hier den Kopf etwas weiter vorneigt, und die kurzen Haare auf einen Mann schliessen lassen. Wappen fehlt.

Umrahmung: Rautenmuster.

Auch über diesen Dichter ist so gut wie nichts bekannt. Er scheint ein Süddeutscher bürgerlicher Abkunft gewesen zu sein und wird in der Jenaer Handschrift als Meister bezeichnet*). In einem seiner Gedichte schildert er, wie er von einem fahlen Pferde in eine trübe Lache hinein einen gar schweren Fall gethan habe. Es könnte also scheinen, als ob der Maler an diese Stelle gedacht hat, obgleich sie in unsrer Handschrift gar nicht enthalten, sondern nur in der Jenaer Handschrift überliefert ist. Wahrscheinlicher ist desshalb, dass ihm lediglich das Beiwort die Idee des Bildes eingegeben hat, und es ist anzuerkennen, dass der dargestellte Reiter seinem Beinamen Ehre macht.

---

*) S. K. Bartsch, Deutsche Liederdichter, S. LXV.

136) Fol. 413b. Meister Rumslant. CX. (G)

Meister Rumslant im Begriff der Abreise aus einer lustigen Gesellschaft.

Auf grünem welligem Grunde rechts ein roth-getigerter Fuchs von links nach rechts gewendet. Sein reiches Geschirr zeigt alle möglichen Farben: rothe Zügel, gelber Steigriemen und Bügel, grüner Brust- und Schwanzriemen, schwarze Bauchgurte und schwarzes Kopfstück; dazu kommt eine purpurrothe Satteldecke (mit hellerem Rande von derselben Farbe und mit einem weissen Würfel mit fünf Augen im Mittelstück), aus der der vergoldete Hinter- und Vorderbug des Sattels herausragen. Der Sänger, im Begriffe, zu Pferde zu steigen, ist von links her herangetreten. Der linke Fuss ruht schon im Bügel, mit der Rechten hält er den Steigriemen, mit der Linken erfasst er von oben her den Vorderbogen des Sattels, um sich das Heraufschwingen zu erleichtern. Ein blaues langes Gewand mit hellrothem Futter und dunkelrothem Besatz am Halse umhüllt die Gestalt. Der mit goldnem Schapel gezierte Kopf ist herumgewendet zu einem in der üblichen gespreizten Pose dreiviertel in Vorderansicht zuäusserst links dastehenden Manne, der mit der linken Hand den Zügel des Rosses hält, während die andere sich mit ermahnender Gebärde dem Scheidenden zuwendet. Die Kleidung besteht aus einem langen purpurfarbnem Rocke, dessen einzige Verzierung in Reihen weisser Knöpfe an Hals und Handgelenken besteht. In gleicher Weise ist auch der schmale Gürtel verziert, dessen Ende, wie gewöhnlich, lang herabhängt. Ein goldnes Schapel umgiebt den Scheitel, der Blick sucht den scheidenden Genossen. Oben im Bilde die übliche Zinnenmauer, diesmal im untern Theile roth, im obern gelb angemalt; darüber, wie gewöhnlich nur mit dem Oberkörper herausragend, fünf Figuren, von denen die mittleren drei nach dem Spiele der beiden äusseren tanzend erscheinen. Letztere sind übereinstimmend grün gekleidet, der eine links bläst auf einer goldnen Querpfeife, der andere streicht lustig die gelbe Fiedel. Die Gruppe der Tanzenden besteht aus einer Dame in der Mitte in blauem, goldbesetztem Kleide sowie mit einem Gebende auf den wallenden blonden Locken, und aus zwei Herren, die ihr die eine Hand gereicht haben, während der äussere freie Arm eine jener gezierten, verrenkten Bewegungen macht, die wir bisher noch immer bei den tanzenden Figuren angetroffen haben. Beide Männer tragen goldne Schapel, der eine links ein purpurnes Kleid, der andere ein rothes, beide ebenso wie das Kleid der Dame am Halsausschnitte mit Goldborte besetzt. Wappen fehlt.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch Meister Rumsland oder Rumeland, wie ihn die Jenaer Sammlung nennt, (dem Dialekt nach ein Schwabe) gehört zu den zahlreichen Dichter-Persönlichkeiten in unsrer Handschrift, über die wir nichts mehr wissen, als was aus den Liedern der Betreffenden herauszulesen ist. Wahrscheinlich handelt es sich diesmal wieder um den Abschied des fahrenden Sängers von einem Hofe, wo er als Gehrender — diese Eigenschaft spielt in seinen Gedichten eine grosse Rolle — freundlich aufgenommen war. Der Hausherr giebt ihm das Geleite, während drinnen im Hause die Lustbarkeiten, Spiel und Tanz, ihren

Fortgang nehmen. Gut ist dem Maler auch hier wieder die schwierige Körperhaltung des Sängers gelungen, der, mit einem Fusse schon im Bügel, den Oberkörper zu dem Gönner herumwendet. Im Uebrigen ein Durchschnittsbild, das zu weiteren Bemerkungen keinen Anlass bietet.

137) Fol. 415[b]. Spervogel. CXI. (G)

Der Dichter Spervogel in lebhafter Unterhaltung mit einem vornehmen Paare.

Rechts auf grünem welligem Grunde der Sänger, links ein vornehmes Paar unter einem Thronhimmel. Der Sänger erscheint in der bekannten gespreizten Pose und etwas der Mitte zugewendet. Das bärtige Antlitz ist leicht geneigt, auf den blonden Locken ruht ein weisses Schapel, während der lange rothe Rock um die Hüfte von einem mit weissen Perlen besetzten schwarzen Gurte zusammengehalten wird. Die Linke ist mit dem allgemeinen Redegestus erhoben, die Rechte hält eine lange rothe Stange aufrecht empor, an deren oberen Ende fünf Tauben befestigt erscheinen, und zwar obenauf eine weisse Taube, die mit ihren ausgebreiteten Flügeln in den obern Bildrand hineinragt und darunter, ebenso flatternd aber senkrecht untereinander hängend, zu beiden Seiten je zwei Tauben, gelb, schwarz, grau und hellbraun. Das Ehepaar links sitzt in üblicher Weise auf einer geschweiften gelben Bank, deren durchbrochenes Podium diesmal feuerroth und mit einem hellblauen Streifen an der oberen Kante angetuscht ist, dreiviertel in Vorderansicht dem Sänger zugewendet und lebhaft gestikulirend. Die Frau zuäusserst links hat beide Hände erhoben, neigt dabei das Haupt leicht zur Seite und richtet den Blick schräg zu Boden. Ihre Kleidung besteht aus einem grünen Rocke mit Goldbesatz an Hals und Aermeln, über welchen ein purpurrother Umhang mit hellblauem Pelzfutter von den Schultern über den Schoss herüberfällt. Der dem Sänger zunächst sitzende Gatte hat das Haupt emporgerichtet und schaut zu den an der Stange hängenden Vögeln auf, während er mahnend die Rechte emporhebt, so dass der roth bekleidete Arm frei aus dem Schlitze des blauen Pelzmantels hervortritt. Die Linke ruht auf dem Knie und kommt nur soeben unter den weiten Falten des Mantels zum Vorschein. Ein grosser Pelzkragen umgiebt die Schultern, ein Pelzbarett, dessen blaues Kopfstück mit einem grossen goldnen Knopfe verziert ist, bedeckt das Haupt. Um Kinn und Wangen auch bei dieser Figur leichte Andeutung von Bart. Die linke obere Ecke, etwa bis zur Mitte des Bildes, nimmt ein gelber Architekturtheil ein, der, wie ein Thronhimmel über dem Sitze des vornehmen Paares angebracht, nach unten zu mit drei Oeffnungen, zwei kleinern spitzbogigen und einer grössern kleeblattförmigen dazwischen, versehen und darüber von zwei Vierpässen mit rothbraunem Masswerk durchbrochen ist. Wappen fehlt.

Umrahmung: drei Streifen.

Ueber Herkunft und Zeitalter des Spervogel sowie über die Zusammensetzung der Gedichte, die in unsrer Handschrift unter dem einen Namen, sonst unter dem eines jüngern und eines ältern Dichters Spervogel gehen, ist eine ganze Litteratur entstanden*). Soviel scheint festzustehen, dass unser Dichter, der vorn im alten Inhaltsverzeichnisse Meister Spervogel genannt ist, bürgerlicher Abkunft war, den Namen Hergêr geführt hat, aus Bayern stammte und als Gehrender in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts in deutschen Landen umhergezogen ist. Statt eines Wappens, das die Familie nicht besessen zu haben scheint, hat unser Maler als Anspielung auf den Namen den mit Vögeln behängten Speer dargestellt. Der Gegenstand unseres Bildes ist abermals wohl lediglich den allgemeinen Beziehungen zwischen fahrenden Sängern und den Herrschaften entnommen, welche jene eine Zeit lang zu beherbergen und dann mehr oder minder reich beschenkt zu entlassen pflegten. Wenn man will, mag man in dem vornehmen Paare Herrn Wernhard mit seiner Frau erblicken, die auf Burg Steinsberg bei Sinsheim sassen und unter den Gönnern des Dichters von ihm in erster Reihe genannt werden. Ob es sich dabei um einen Vortrag des Dichters oder um ein Gespräch handelt, ist bei der üblichen Unbestimmtheit der Gesten und Mienen nicht zu entscheiden. Als einziger Anhaltspunkt für die Auffassung, die Fr. Garthaus**) vertritt, dass der Dichter dargestellt sei, wie er seiner Herrschaft die Jagdbeute darreicht, mag der Umstand dienen, dass der Herr auffälligerweise nicht auf den Sänger, sondern über ihn hinweg zu den Vögeln, die dieser am Speere trägt, hinaufblickt. Wie erwähnt, dürfte hierin aber wohl lediglich eine Anspielung auf den Namen des Dichters zu erblicken sein, dessen Kleidung ja auch durchaus nichts jägermässiges hat.

138) Fol. 418ᵃ. Boppo. CXII. (G)

Wie der Dichter Boppo von seinem Herren den Schwertgurt erhält.

Vier Personen auf welligem grünen Grunde fast ganz in Vorderansicht nebeneinander stehend. In der Mitte der Dichter in orangefarbenem, gegürtetem Gewande. Wie im Vorschreiten begriffen, beide Kniee und den Oberköper sanft beugend, wendet er sich etwas nach rechts einem vor ihm stehenden Ritter zu, von dem er eben den schwarzen Schwertgurt, mit beiden Händen zugreifend, in Empfang genommen hat; dabei ist der Kopf erhoben und mit dem üblichen nichtssagenden Ausdruck auf den Beschauer gerichtet. Eigenthümlich wirken zu dem bärtigen Antlitze die langen, nach Frauenart über Brust und Nacken herabwallenden Dichterlocken, auf denen ein grüner Epheukranz ruht. Trotz der gebeugten Haltung ist der Kopf in gleicher Höhe mit dem der drei übrigen Personen

*) Die ältere bei K. Bartsch, D. Liederdichter pag. XXXII, die jüngere bei Fr. Pfaff in der Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins N. F. V (1890), 108 ff.

**) Germania XXVIII (1883), 214 ff.

gezeichnet, so dass der Dichter hochaufgerichtet diese um Haupteslänge überragen würde *). Die ihm zunächst stehende Person, die den Schwertgurt überreicht hat, erscheint in rothem pelzgefuttertem Ueberwurfe, purpurrothem Rock und Pelzbarett mit grünem Bunde. Vermuthlich in einer feierlichen Anrede begriffen, hält sie die rechte Hand mit entsprechendem Gestus erhoben, während die linke auf der goldnen Parirstange des vorgestellten Schwertes ruht. Der Blick soll wohl seitlich rechts auf den Nachbar gerichtet sein, die Drehung der Pupillen ist aber nicht vollständig gelungen. Die äusserste Figur rechts im Bilde wendet sich etwas der Mitte zu und scheint gleichfalls mit einer Anrede an den Sänger beschäftigt. Beide Arme sind lebhaft erhoben, so dass der lila Rock aus den weiten pelzgefutterten Aermeln des Ueberkleides frei hervortritt, der Blick schweift schräg an der Hauptperson vorbei. Auf den blonden Locken ruht ein Pelzbarett mit grossem grünen Bunde. Die dritte zuäusserst links hinter dem Sänger stehende Figur ist dort so eng eingeklemmt, dass ein Theil ihrer rechten Seite vom Bildrande abgeschnitten wird. Auch sie hält mit der Linken ein grosses Schwert vor sich auf den Boden gestellt und hebt die Rechte mit nichtssagendem Gestus. An der Scheide fehlt der zugehörige Schwertgurt; vielleicht, dass ihn der Dichter in Händen hält. Das purpurrothe Ueberkleid verhüllt die Gestalt vollständig, so dass vom Rocke nichts zu sehen ist Auf dem leicht nach rechts geneigten Haupte ruht ein Pelzbarett; das Auge ist ungefähr auf den Sänger gerichtet. Oben links der gelehnte Schild mit zwei rothen, in blaue Lilien endigenden Spitzen, die bis zum Schildhaupte reichen, in goldnem Felde, rechts der goldne Helm in Vorderansicht mit der Schildfigur als Zimier.

Umrahmung: drei Streifen.

Den Untersuchungen von G. Tolle zufolge **) war unser Dichter Boppo, der in der Ueberschrift der Gedichte auf der andern Seite Boppe heisst und in der Jenaer Handschrift als Meister bezeichnet wird, alemannischen Stammes und zwischen 1275 und 1287 als armer landfahrender Sänger thätig. Fr. Grimme ***) möchte ihn mit einem Walter Boppe civis Argentinensis identificiren, der um den Anfang des XIV. Jahrhunderts in Strassburger Urkunden vorkommt und vielleicht dem Stadtadel angehört hat. Hiermit würde die auf unserm Blatte dargestellte Scene gut stimmen, die trotz des wenig ceremoniellen Anstrichs kaum anders, denn als Schwertleite aufzufassen sein dürfte. Bei einigem Suchen hätte sich übrigens auch diesmal in den Gedichten des Meisters Boppo leicht ein passenderes Thema finden lassen. Vielleicht, dass unser bisher anderweitig nicht nachgewiesenes Wappen in der Frage nach der Herkunft des Sängers noch einmal den

*) Man denkt unwillkürlich an den von Wackernagel (Zeitschr. f. d. Alterth. 8, 347) vorgeschlagenen „starken Boppe".

**) Der Spruchdichter Boppe, Göttinger Dissertation. 1887.

***) Neue Heidelb. Jahrb. IV, 73.

Ausschlag giebt*). Die Ausführung des Bildes erhebt sich auch diesmal nicht über die übliche Schablone, abgesehen von der eigenthümlichen Charakterisirung des Dichters durch den Lockenwald (vgl. Nr. 14 u. 15) und Epheukranz.

139) Fol. 422ᵃ. Der Litschower. CXIII. (G)

Der Litschauer einem Könige zwei Knaben vorführend.

Zuäusserst rechts der Sänger, links ein König, dazwischen zwei Knaben; alle in Vorderansicht, aber sich der Mitte etwas zuwendend und in der üblichen gespreizten Stellung auf dem welligen grünen Boden nebeneinander stehend. Der Sänger erscheint in gegürtetem blauen Rocke mit orangegelbem Futter und in purpurnem Unterkleide, das nur an den Unterarmen vorschaut. Die Linke legt er auf die Schulter des ihm zunächst stehenden Knaben, die Rechte auf den Scheitel des andern, während er gesenkten Hauptes auf seine beiden Zöglinge hernieder blickt. Von dem schmalen goldnen Schapel, das seine Locken umschliesst, ist nur noch eine Spur sichtbar. Die beiden Knaben, die sich an den Händen gefasst halten und die andere Hand mit nichtssagender Bewegung vor die Brust erheben, sind übereinstimmend einfach gekleidet. Der eine trägt ein rothes, der andere ein grünes Kleid mit engen Aermeln und mit einem schmalen schwarzen Gürtel um die Hüfte, der ebenso wie beim Sänger mit weissen Knöpfen besetzt ist. Der Blick des dem Sänger zunächst stehenden, roth gekleideten Knaben ist auf den links gegenüberstehenden König, das Auge des andern auf den Freund gerichtet. Die durch Scepter und Krone als König gekennzeichnete Figur links im Bilde entspricht in der Haltung völlig der des Sängers: dieselbe graziöse Spielbeinstellung, geschwungene Körperhaltung und Neigung des Hauptes. In der Rechten hält sie ein gelbes Scepter, das in einer goldenen Lilie endet. Die Linke ist mit allgemeinem Redegestus erhoben. Das purpurne Oberkleid, das ungegürtet bis zu den Füssen herniederwallt, zeigt auf der Brust einen tiefen, mit Goldborte besetzten Ausschnitt. Hier kommt das blaue Unterkleid zum Vorschein, sonst nur noch an den Unterarmen, auch dort, wie üblich, mit breiter Goldborte eingefasst. Die goldne Krone hat dieselbe Form wie auf den ersten vier Bildern unsrer Folge. Oberhalb des Königs der goldene Helm in Vorderansicht. Die Zimier besteht aus einem blauen Fluge, der mit weissen Lindenblättern belegt ist. Der gelehnte Schild rechts gegenüber zeigt als Schildfigur einen rothen Helm in Seitenansicht mit demselben Fluge in goldnem Felde.

Umrahmung: drei Streifen.

Auch über Person und Geschlecht dieses Minnesängers sind wir nicht näher unterrichtet. Nach den hauptsächlich in den Gedichten der Jenaer Handschrift enthaltenen Andeutungen war er ein fahrender Sänger bürgerlicher Abkunft, der am Ausgange des

*) Es erscheint wie eine Variante des letztvorhergehenden, Sonnenburg'schen Wappens (Nr. 133).

XIII. Jahrhunderts lebte und möglicherweise von der Oesterreichischen Stadt Litschau seinen Namen führte*). Das Wappen ist abermals bisher sonst nicht nachgewiesen. Ob die Situation, in der der Maler uns den Dichter vorführt, und die mit den Dichtungen in keinem Zusammenhang steht, frei erfunden ist, oder auf irgend einer dem Maler bekannten Erzählung aus dem Leben des Sängers beruht, ob in dem Könige, dem der Sänger die Knaben zuführt, der Böhmenkönig Ottokar zu erkennen ist**), der vielgepriesene Freund der Sänger, diese und ähnliche Fragen dürften auch diesmal schwer zu beantworten sein. Hervorzuheben sind schliesslich noch die Spuren der farbigen Vorzeichnungen, denen zufolge die Figur des Königs ursprünglich weit mehr in der Mitte stehen sollte (vergl. oben S. 335).

140) Fol. 423ᵇ. Kanzler. CXIIII. (G)

Der Minnesänger Kanzler lustig zwischen zwei Freunden sitzend, die ihm vorspielen.

Wir sehen drei Figuren in Vorderansicht nebeneinander auf einer gelben Bank, die durch das ganze Bild reicht und in üblicher Weise auf einem durchbrochenen, diesmal grün getuschten Podium steht. In der Mitte der Sänger in blauem Rocke, von dessen Besatz am Hals und an den Aermelenden das Gold fast ganz abgesprungen ist, ebenso wie bei dem Schapel, das auf den Locken ruht. Die ausgebogene verdrehte Körperhaltung, in der der Maler unsere Hauptfigur zeigt, erinnert an die Bewegungen, die wir bereits auf zahlreichen Bildern bei den tanzenden Figuren kennen gelernt haben; auch die Arme erscheinen ähnlich gespreizt, die Hände ruhen aber auf den Knieen der Spielleute. Das Auge blickt seitwärts auf den links daneben sitzenden, im Bilde rechts erscheinenden Flötenspieler in rothem, grün gefuttertem Rocke, der das rechte Bein über das linke geschlagen hat und eifrig auf seiner gelben Querpfeife bläst und greift. Die entsprechende Figur links in purpurnem, gleichfalls grün gefuttertem Gewande hat den rechten Fuss etwas heraufgezogen und streicht auf einer grossen gelben Fiedel herum. In der üblichen Weise gehalten, verdeckt diese den untern Theil des auf die rechte Schulter geneigten Kopfes. Beide Spielleute tragen eine weisse Perlenschnur in den Haaren und sind jugendlich bartlos wie der Sänger selbst dargestellt. Die lustige Stimmung des Letztern erklärend, sehen wir rechts unten in der Ecke vor dem Podium auf einem niedrigen rothen Klotze eine hölzerne Henkelkanne stehen, deren weisse Dauben von ebensolchen Reifen zusammengehalten werden. Von einem zweiten Gefässe erscheint nur ein schmales Stück neben dem Bildrande. Drei aneinander stossende und aus rothen Linien gebildete Dreipassbogen,

*) S. Litteratur bei Zangemeister, die Wappen u. s. w., S. 23. Fr. Grimme (N. H. J. IV, 73) hat einen Dominus Jacobus de Litschou ausfindig gemacht, der in einer Urkunde des Jahres 1252 genannt wird und Ministeriale gewesen sein muss. Die Identität mit unserm Dichter ist noch zu beweisen.

**) S. von der Hagen, Minnesänger IV, 700.

welche, wie gewöhnlich, die Oertlichkeit andeuten sollen, diesmal aber nicht gelb getuscht, sondern weiss gelassen sind, begrenzen das Bild nach oben. Wappen fehlt.

Umrahmung: zwei rothe Streifen, zwischen denen abwechselnd grüne und blaue Vierecke zwischen goldenen entlang laufen.

Dass unter dem Dichter Kanzler — in dem alten Inhaltsverzeichnisse unserer Handschrift steht: der Kanzler — weder der von Hadlaub erwähnte Heinrich von Klingenberg, der Kanzler Kaiser Rudolfs und spätere Bischof von Konstanz, noch sonst ein ehemaliger Träger dieses Hofamtes zu verstehen ist, darf jetzt als ausgemacht gelten*). Der Kanzler war vielmehr ein Bürgerlicher oberdeutscher Herkunft, der als Gehrender von Hof zu Hof zog, wie er denn auch auf unserm Bilde nicht als vornehmer Hofmann, sondern als lustiger Bruder mit den Genossen dargestellt ist. Auf die eigenthümliche Haltung der Hauptfigur, die im Sitzen zu tanzen scheint, haben wir bereits hingewiesen. Ein anderer Ausdruck fröhlicher Ausgelassenheit scheint dem Maler, dem das Mienenspiel versagte, nicht zu Gebote gestanden zu haben. Da ihm nichts passenderes einfiel und er seiner Gewohnheit gemäss in den Dichtungen nicht weiter nach einem Stoffe suchen mochte, lässt er die Folge der Bilder in einen fröhlichen Schlussaccord austönen.

Nachdem wir die Betrachtung der Bilder des Manesse-Codex zu Ende geführt haben, erübrigt die Beschreibung der kalligraphischen Ausstattung des Textes. Hierüber ist nur weniges zu sagen. Die allgemeine Anordnung der Schrift in zwei Columnen zu 46 Zeilen ergiebt sich aus unserer Tafel XIV. Der Text der Lieder eines jeden Dichters beginnt, mit Ausnahme einiger Nachträge, regelmässig mit einer kräftigen gothischen Schnörkel-Initiale**) in zwei Farben, gewöhnlich blau und roth, seltener, meist bei den Nachträgen, roth und lila, während kleinere zweifarbige Initialen die Anfänge der Strophen und Leiche auszeichnen. Hierbei ist regelmässig ein Wechsel in der Farbe dieser Anfangsbuchstaben eingetreten, wo die aussen auf dem Rande beigesetzte Nota einen Wechsel in der Singweise vorschreibt.

Der Stil der Initialen des Grundstockes unterscheidet sich im Allgemeinen nicht von denen des Nachtrages, doch ist die Ausführung der ersteren sowohl in Folge der

---

*) S. darüber: Zangemeister, Westdeutsche Zeitschrift VII (1888) S. 336, sowie Fr. Grimme, Germania XXXVII S. 165 f., wo dieser unter Zurückweisung der alten Meistersinger-Ueberlieferung, wonach der Kanzler ein steiermärkischer Fischer gewesen sei, gleichfalls zu dem Resultate kommt, dass wir es mit einem süddeutschen Dichter bürgerlicher Abkunft aus den letzten Decennien des XIII. Jahrhunderts zu thun haben.

**) Die weitaus grösste und schönste Initiale befindet sich, wie oben bereits hervorgehoben, auf fol. 371 b zu Beginn der Lieder des Meisters Hadloub (s. Tafel XIV).

Mannigfaltigkeit der Füllungs-Motive und Schnörkel, als auch in Folge grösserer Sauberkeit und Gewandtheit in der Führung der Feder als eine bessere zu bezeichnen. Hier und da haben die Schreiber der Nachträge sogar sich veranlasst gesehen, figürliche Spielereien bei den Initialen anzubringen, wie z. B. auf fol. 44[a] den Helm des Grafen Werner von Honberg mit dem Doppelschwan als Zimier, auf fol. 191[a] das Brustbild eines Mannes, auf fol. 193[a] Menschen-Fratzen und ein Fabelthier, ebenso auf fol. 231[b], 339[b] u. a. a. O. Vereinzelt kommt auch ein Bilder-Initial vor (fol. 285[b]), oder ist eine ganze Scene beigefügt, wie zu Anfang der Dichtungen Frauenlobs auf fol. 399[b], wo im Anschluss an das erste Gedicht die gekrönte Jungfrau mit dem Kinde oberhalb eines Halbmondes schwebend, und weiter unten der Dichter selbst, nach oben blickend, dargestellt sind. Die Zeichnung ist ungeschickt und flüchtig. Offenbar hatte man bei dieser auffälligen Vernachlässigung des Initialenschmucks das Gefühl, dass neben den farbestrotzenden grossen Bildern die verzierten Anfangsbuchstaben doch nur eine untergeordnete Rolle spielen würden. Ausserdem war um die Wende des XIV. Jahrhunderts, in den Profanhandschriften wenigstens, der Sinn für die bunte Pracht der Initialen bereits im Absterben, und die Technik in Folge dessen arg im Rückgang begriffen. Diese beiden Momente mögen zusammengewirkt haben, um den kalligraphischen Theil unsrer Handschrift gegenüber dem illustrativen unverhältnissmässig zurückstehen zu machen.

Werfen wir schliesslich noch einen Blick auf die Schrift, so zeigen sich, entsprechend der Verschiedenheit im Stil und Ton der Bilder, schon bei flüchtigem Durchblättern Abweichungen im Charakter und in der Farbe der Schriftzüge, welche auf die Betheiligung mehrerer Schreiber bei Herstellung des Textes hinweisen. In dem Aufsatze des Verfassers über die Entstehung der Manesse-Handschrift im dritten Bande der N. Heidelberger Jahrbücher (1893) sind die Schwierigkeiten hervorgehoben worden, die sich der Schriftenvergleichung bei Handschriften des XIV. Jahrhunderts entgegenstellen. Trotzdem sind dort in Uebereinstimmung mit Fr. Apfelstedts Untersuchungen (Germania XXVI (1881) S. 213 ff.) sieben verschiedene Hände unterschieden worden, wobei die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass noch einige weitere Mitarbeiter, besonders am Grundstocke, thätig gewesen sind. Da wir an dieser Stelle auf Einzelheiten in dieser Richtung nicht eingehen können, sei nur hervorgehoben, dass der Charakter der Schriftzüge allgemein auf den Anfang des XIV. Jahrhunderts hinweist, eine Datirung, die mit dem Stile der Bilder vollkommen übereinstimmt. Bezüglich der örtlichen Fixirung lassen uns jedoch die Schriftzüge wegen der damaligen Gleichartigkeit der Buchschrift in den verschiedenen Gegenden Süddeutschlands ebenfalls im Stich. Die Schriftprobe auf Tafel XIV gehört der von uns (a. a. O. S. 161 f.) als A bezeichneten ersten Hand an, der wir sämmtliche Grundstocktexte zugeschrieben haben.

Die mannigfaltigen Resultate, die sich aus den vorstehenden Beschreibungen und Besprechungen der Bilder ergeben, wollen wir der Uebersichtlichkeit wegen in Folgendem nach Abtheilungen gesondert betrachten. Wir beginnen mit I. der Entstehungsgeschichte der Handschrift, der sich II. die Kritik der Bilder und III. die Verwerthung der Bilder für die Kenntniss des mittelalterlichen Lebens, der Tracht und des Wappenwesens anschliessen werden.

I. Entstehung der Manesse-Handschrift.

Hierbei sind zu unterscheiden: 1) die Untersuchungen, welche sich auf die inhaltliche Entstehung der Handschrift, d. h. auf die Zusammenstellung des Textes und der Bilder beziehen und 2) die Untersuchungen, welche den zeitlichen und örtlichen Ursprung des Codex zum Gegenstande haben. Wir beginnen mit

A. Zusammensetzung des Inhalts.

Dass der Manesse-Codex kein einheitliches, sondern ein aus mehreren Theilen zusammengesetztes Ganze bildet, ist leicht zu erkennen und ist auch von jeher erkannt worden. Die Frage, wie die Theile zusammengesetzt sind, ist im 3. Bande der Neuen Heidelberger Jahrbücher (S. 152 ff.) vom Verfasser im Zusammenhange zu lösen versucht worden. Es wurde dabei von dem Grundsatze ausgegangen*), dass ein richtiger Einblick in die Entstehungsgeschichte der Handschrift nur durch gleichmässiges Heranziehen aller in Betracht kommenden Faktoren zu erreichen sei. Als solche ergaben sich: 1) das Inhaltsverzeichniss**), 2) die verschiedenen Schriftzüge des Textes, 3) die Bilder in technischer und stilistischer Hinsicht und 4) die Zusammensetzung der Pergamentlagen. Einer Verwerthung

*) A. a. O. ist auch auf die früheren Arbeiten über diesen Gegenstand hingewiesen worden, besonders auf Fr. Apfelstets vortrefflichen Aufsatz „Zur Pariser Liederhandschrift" im 26. Bande (N.R.XIV, 1881) der Germania und auf R. Rahn's Untersuchungen des Bilderkreises der Manesse-Handschrift (am ausführlichsten in „Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz", Wien 1883, S. 79 ff.). Auf letztere Arbeit werde ich unten wiederholt zurückzukommen haben. In Bezug auf die Apfelstedt'schen Untersuchungen sei hier bemerkt, dass im Grossen und Ganzen unsere Resultate sich decken. Dass der so frühzeitig der Wissenschaft entrissene junge Gelehrte nicht alle Consequenzen gezogen und hier und da nicht ganz genau beobachtet hat, kann den Werth seiner unter wesentlich ungünstigeren Bedingungen (seinerzeit noch in Paris) unternommenen Arbeit nicht beeinträchtigen. Besonders hervorgehoben sei noch, dass mir bei Prüfung der Lagen und der Zusammensetzung des Codex die Mithilfe K. Zangemeister's in ausgiebiger Weise zu Theil geworden ist, was ich dankbar auch hier noch einmal hervorheben möchte.

**) Es ist hier natürlich stets das ältere auf fol. 4^b, 5^a und 5^b stehende Inhaltsverzeichniss gemeint, nicht das ungenaue jüngere, auf den Papierblättern fol. 1^a, 1^b und 2^a befindliche. Wie mir L. Delisle bei einem Besuche im Frühjahr 1889 mitzutheilen die Güte hatte, rührt dies Register schwerlich von einem der damaligen Beamten der Bibliothèque Royale, sondern eher von der Hand desjenigen, der die Handschrift im Jahre 1697 im Auftrag Fr. Rostgaards für die Kopenhagener Bibliothek kopirt hat, vielleicht von Rostgaard selber her.

dieser vier Faktoren nach der angegebenen Richtung hin mussten natürlich für jeden derselben sorgfältige Einzel-Untersuchungen vorausgehen, bezüglich deren wir auf die oben erwähnte Abhandlung verweisen. Nur auf die Kritik der Bilderfolge werden wir, und zwar in einem eigenen Abschnitt, ausführlicher zurückkommen. Als Resultat unserer vergleichenden Betrachtung dieser vier Faktoren ergab sich folgende Entstehungsgeschichte des Inhalts der Handschrift.

Die Sammlung der deutschen Minnesänger, wie sie uns in der grossen Heidelberger (Manesse-)Liederhandschrift vorliegt, besteht aus zwei Hauptheilen: dem Grundstock und den Nachträgen.

Der 110 Dichter umfassende Grundstock ist allmählich, im Grossen und Ganzen wahrscheinlich von derselben Hand (A) zusammengeschrieben und von einem Maler (G) mit der entsprechenden Zahl von Bildern auf ausgesparten, d. h. unliniirten Blättern versehen worden. Dass bei Anlegung dieser Sammlung von vornherein auf Nachträge Rücksicht genommen worden ist, beweist das Vorhandensein einer grossen Anzahl von leeren Blättern innerhalb der Grundstocklagen, resp. von solchen Blättern, die leer waren und mit Nachträgen beschrieben worden sind. Auch die Signirung der Lagen scheint desshalb damals unterlassen oder wenigstens gleich am Anfange wieder aufgegeben zu sein*), weil man erst die Vervollständigung durch Nachträge abwarten wollte.

Dieser provisorische Zustand wird nicht lange gewährt haben. Sobald man die ersten fünf Nachträge — nämlich die Lieder vom König Wenzel von Böhmen (Nr. 4), Herzog Heinrich von Bresslau (Nr. 5), Markgraf Otto von Brandenburg (Nr. 6), Markgraf Heinrich von Meissen (Nr. 7) und Herrn Jakob von Warte (Nr. 20) — beisammen hatte, liess man sie, mit den entsprechenden Bildern von einem neuen Maler (N I) versehen, durch einen zweiten Schreiber (B) in den Codex einschalten. Die Folge davon war eine vollständige Umwälzung der ersten Lage, wohin die vier fürstlichen Dichter der allgemeinen Disposition nach gehörten**), während die Einfügung des Herrn Jakob von Warte weiter hinten auf einem besonderen Binio der 5. Lage keine Schwierigkeiten verursachte.

Nachdem die Zahl der Dichter somit auf 115 vermehrt war, schritt man zur vorläufigen Fertigstellung des Ganzen. Man numerirte die Lagen, stellte damit deren

---

*) Spuren hiervon nur noch an zwei Stellen: nämlich die fast ganz verwischte Zahl 1 unten auf fol. 5^a und zwei unten auf fol. 30^b und 31^a sich gegenüberstehende Signaturen I' und II'. Dass beide Reste nicht derselben Zählung angehören, beweist das Fehlen des obigen Abkürzungszeichens für us (scil. Ternio, Quaternio) auf fol. 5^a.

**) Die Disposition der Minnesänger in unsrer Handschrift ist in neuester Zeit wiederholt Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden, zunächst durch A. Schulte, der in der Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins (N. F. VII, 542 ff.) in eingehender Weise den Nachweis unternommen hat, dass die Anordnung im Grossen und Ganzen streng nach dem Heeresschilde vorgenommen worden sei, und der besonders auch auf die Trennung des hohen Adels vom Dienstadel, den Ministerialen, hingewiesen hat. Nachdem Fr. Grimme in den N. Heidelb. Jahrb. (IV, 53 ff.) in manchen Punkten hiergegen aufgetreten ist, hat A. Schulte in dem soeben erschienenen ersten diesjährigen Hefte der Zeitschrift für deutsches Alterthum (XXXIX S. 1 ff.) in eingehender

Reihenfolge, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte — die alten Signaturen schliessen mit der 22. Lage plötzlich ab — fest und schloss nunmehr die Numerirung der einzelnen Dichter, die bis dahin auch gefehlt hatte, an, indem man auf den Bildern in der Reihenfolge, wie sie jetzt lagen, eine fortlaufende Zahlenreihe in Roth auftrug. Daher ist sowohl die stellenweise recht auffällig abweichende Farbe des Rothes, als auch der Umstand erklärlich, warum diese Zahlen so unregelmässig neben den Ueberschriften der Bilder stehen, bald höher bald tiefer, bald näher bald ferner, bald rechts bald links. Nachdem auf diese Weise sämmtliche (110 + 5 =) 115 Dichter mit Nummern versehen waren, schritt man zur Aufstellung des Inhaltsverzeichnisses, legte zu diesem Zwecke um die erste Lage einen neuen Bogen herum und liess auf dem so gewonnenen leeren Vorderblatte und dem von vornherein leer gelassenen Anfangsblatte der ersten Lage vom Schreiber B die Namen der Dichter in einer Columne hintereinanderweg verzeichnen, wobei einige Versehen vorkamen. Beim Numeriren der Dichter hatten nämlich der Herr Pfeffel (Nr. 100) und der Taler (Nr. 101) beide die Nummer LXXXV erhalten. Da der Verfertiger des Verzeichnisses dies übersehen resp. vergessen und die Zahl LXXXV nur einmal vorn in der Reihe vorgeschrieben hatte, so musste der Taler sich mit einem Platze ausserhalb der Columne begnügen. Aehnlich erklärt sich die Stellung eines zweiten Grundstockdichters, des von Buchheim (Nr. 91) ausserhalb der Columne. Der Schreiber hatte offenbar beim Vorschreiben der Zahlenreihe des Verzeichnisses die Zahl LXXX (oder LXXXI, wie die Rasur wahrscheinlicher macht) übersprungen und desshalb den Dichter ganz ausfallen lassen, ein Versehen, das erst nachträglich bei Herstellung der zweiten Ergänzung des Verzeichnisses wieder gut gemacht wurde, und eine völlige, an den Rasuren noch sichtbare Veränderung der darauf folgenden Zahlen zur Folge hatte.

Nach Vollendung des Codex in dieser Gestalt stellte sich wohl bald das Bedürfniss nach Vornahme einer abermaligen Erweiterung heraus, und so wurden, wie sich übereinstimmend aus dem Vergleiche der Schriftzüge und der Bilder ergiebt, abermals fünf Dichter eingeschoben. Zunächst wohl der Graf von Heigerloch (Nr. 18), da dessen Lieder von einer in der Handschrift sonst nicht wiederkehrenden dritten Hand (C) geschrieben worden sind, die den Namen dann auch gleich in das Register eingefügt hat, sodann, von einer

Weise replicirt. Eine Antwort Grimme's hierauf steht noch aus. Ohne auf die sehr interessanten, sich aber meistens rein auf historischem Gebiete bewegenden Controversen hier näher eingehen zu können, sei nur auf deren Wichtigkeit für die Frage nach der Abstammung zahlreicher Minnesänger unsrer Handschrift hingewiesen. Mit wenigen Ausnahmen entspricht nämlich (nach A. Schulte) der Platz, den der betr. Dichter in unsrer Handschrift einnimmt, seinem Range insofern, als zuerst die Fürsten, dann die Grafen und Freiherrn, drittens die Ministerialen und der Landadel aufgeführt sind, während der Stadtadel, Geistliche, Gelehrte und Spielleute die letzte Stelle einnehmen. Nach diesem Schema seien auch die Nachträge geordnet. Dabei erweise sich die Glaubwürdigkeit des Sammlers, d. h. die Zuverlässigkeit seiner Einreihung, seiner Wappen-Angaben, Titel etc. um so grösser je näher die Heimath des betreffenden Dichters bei Zürich gelegen sei. Leider ist dem Verfasser nicht mehr möglich gewesen, die in der letztgenannten Abhandlung Schulte's vorhandenen geschichtlichen Nachweise über Einzelne unserer Minnesänger in dieser Arbeit noch zu verwerthen.

vierten Hand E geschrieben, die vier Dichter: Bruder Eberhard von Sax (Nr. 21), Johann von Ringgenberg (Nr. 62), der Schulmeister von Esslingen (Nr. 96) und Kunz von Rosenheim (Nr. 128). Zu diesen Nachträgen wurden theils leere Blätter des Grundstocks benützt, theils neue Lagen eingefügt, die zugleich späteren Nachträgen Platz boten.

Hieran schloss sich wohl abermals nach kurzer Zwischenzeit die Einfügung folgender zehn Dichter durch eine fünfte Hand (F): Albrecht Marschall von Rapreehtswyl (Nr. 63), Christian von Lupin, ein Düring (Nr. 73), Hetzbold von Weissensee (Nr. 74), der Düring (Nr. 75), der Winli (Nr. 76), Meister Teschler (Nr. 93), Rost, Kirchherr zu Sarnen (Nr. 94), der junge Meissner (Nr. 114), Süsskind, der Jude von Trimberg (Nr. 119) und Regenbogen (Nr. 126). Nachdem auf diese Weise zu den im ersten Verzeichnisse enthaltenen 115 Dichtern in diesen beiden Nachträgen noch (1 + 4 + 10 =) 15 Nummern hinzugekommen waren, wurden von demselben Maler (N I), der die fünf ersten Nachträge illustrirt hatte, auch diese Dichter sämmtlich mit Bildern versehen, wodurch die Zahl dieser ersten Nachtragbilder auf 20 stieg.

Nach einer kürzeren oder längeren Pause sah man sich abermals veranlasst, das inzwischen gesammelte neue Material der Handschrift einzuverleiben und legte an drittletzter Stelle einen Senio (XXXVI) mit den Dichtungen des Rubin und Rüdiger (Nr. 129), Kol von Nüssen (Nr. 130), Dürner (Nr. 131) und Frauenlob (Nr. 132) ein. Es ist sehr wahrscheinlich, dass man sich hierbei zum Schreiben des Textes bei den drei erstgenannten Dichtern derselben Hand (E) bediente, welche bereits früher bei dem dritten Nachtrage (bei Nr. 21, 62, 96 und 128) beschäftigt war, während die Lieder des Frauenlob von demselben Schreiber (F) eingetragen zu sein scheinen, auf den die zehn Texte des vierten Nachtrages zurückzuführen sind. Die zugehörigen vier Bilder müssen wir dagegen sämmtlich einem dritten Maler (N II) zuschreiben, so dass bis dahin im Ganzen drei Maler: G, N I und N II, aber fünf Schreiber: A, B, C, E und F betheiligt erscheinen. Als die Handschrift soweit ergänzt, und die Numerirung der Nachträge in der Weise erfolgt war, dass man einfach die Nummer des vorausgehenden oder nachfolgenden Dichters wiederholte, wurde auch das Verzeichniss durch Eintragung der betr. Namen und Nummern vervollständigt.

Eine weitere Vermehrung der Handschrift erfolgte sodann durch die Einschaltung der drei Dichter: Graf Werner von Honberg (Nr. 19), Herr Otto vom Turne (Nr. 64) und Herr Gösli von Ehenheim (Nr. 65). Hier treten ein deutlich zu unterscheidender sechster Schreiber (D) und ein vierter Maler (N III) auf. Dabei sind offenbar die Lieder des Grafen von Honberg (Nr. 19) zuerst eingefügt worden, denn dieser Name findet sich in dem alten Verzeichniss mit auffällig schwarzer Tinte noch vom Schreiber (D) nachgetragen vor, während die Namen der beiden übrigen erst dreihundert Jahre später von dem Schweizer Gelehrten Goldast in lateinischer Cursivschrift zugesetzt worden sind. Derselbe trug dann auch noch die Namen der wohl zu allerletzt ohne Bilder von einer siebenden Hand (G) zugefügten Dichter: Walther von Breisach (Nr. 97), der alte Meissner (Nr. 115) und der Gast

(Nr. 120) in das Verzeichniss ein, sowie gegen Schluss den unbekannten Dichter: Der Criger.*) Hiermit war der Codex in seiner jetzigen Gestalt abgeschlossen.

[Der Name des letzten dieser sechs nachträglich von Goldast eingetragenen Dichter: Der Criger findet sich innerhalb der Handschrift nur in Form einer Vorschrift rechts oben auf fol. 392ª vor. Es war offenbar die Absicht, die Gedichte dieses sonst nicht bekannten Minnesängers an dieser Stelle in derselben Weise wie z. B. vorher auf fol. 358ª die des Gastes nachzutragen, aus irgend welchen Gründen ist man aber daran verhindert worden, so dass die betreffende Seite leer geblieben und nur der Name des Dichters durch die Vorschrift uns überliefert ist. Von der Hagen (III, 706) hat bereits auf den Strich hingewiesen, mittelst welchen der Criger im Verzeichnisse hinter Conrad von Würzburg nachträglich heruntergehakt worden ist, die Vorschrift auf fol. 392ª scheint aber auch er übersehen zu haben.]

Nachstehende Tabelle giebt die Zusammensetzung der Handschrift auf Grund vorstehender Angaben übersichtlich zusammengestellt wieder:

	Umfasst		Hergestellt vom	
	Texte	Bilder	Schreiber	Maler
1) Grundstock . .	110	110	A	G
2) I. Nachtrag .	5	5	B	N I
3) Numerirung der Dichter und Herstellung des Verzeichnisses der 115 Dichter.				
4) II. Nachtrag .	1	1	C	N I
5) Eintrag dieses Dichters (Nr. 18) in's Verzeichniss.				
6) III. Nachtrag .	4	4	E	N I
7) IV. „ .	10	10	F	N I
8) V. „ .	4	4	E und F	N II
9) Ergänzung des Verzeichnisses durch diese 18 Namen und nachträglicher Eintrag des von Buchein (91).				
10) VI. Nachtrag .	1	1	D	N III
11) Eintrag dieses Dichters (Nr. 19) in's Verzeichniss.				
12) VII. Nachtrag .	2	2 (3)	D	N III
13) VIII. „ .	3	—	G	—
14) Goldast's Ergänzung des Verzeichnisses durch Eintragung der in diesen fehlenden fünf Dichter und des Criger.				

*) Dass diese in lateinischem Cursiv vorgenommenen Eintragungen und sonstige zahlreich in der Handschrift verstreute Bemerkungen, sowie auch die Numerirung der Strophen von dem bekannten Schweizer Gelehrten Melchior Goldast herrühren, hat uns ein Vergleich mit dessen in Bremen und Frankfurt a. M. befindlichen handschriftlichen Werken mit Sicherheit ergeben. [Ueber Goldast's Beziehungen zur Manesse-Handschrift s. Zangemeister's oben wiederholt citirten Aufsatz in der Westdeutschen Zeitschrift VII (1888) S. 346 ff.]

B. Zeitlicher und örtlicher Ursprung der Liedersammlung.

Den Stand der gegenwärtigen Forschung gegenüber den viel erörterten Fragen nach der Entstehungszeit und Herkunft des Manesse-Codex bezeichnet der oben genannte Aufsatz K. Zangemeister's im VII. Bande der Westdeutschen Zeitschrift, dessen Hauptergebnisse nebst einigen Zusätzen in desselben Verfassers Vorrede zur Ausgabe der Wappen u. s. w. niedergelegt sind. In Uebereinstimmung mit den ältern Untersuchungen spricht sich der genannte Forscher dahin aus, dass der Grundstock, d. i. die ursprüngliche Sammlung, bereits in den ersten 10 oder 15 Jahren des XIV. Jahrhunderts zu Stande gebracht worden sei, während die letzten Nachträge etwa bis 1330 oder höchstens bis 1340 hinaufreichten. Den einzigen bestimmten Anhaltspunkt für die Datirung bietet das auf dem 121. Bilde dargestellte Ereigniss, der Ueberfall des Klosters Einsiedlen, der am 6. Januar 1314 stattgefunden hat. Die Fertigstellung des Grundstockes, zu dem das genannte Bild gehört, kann also erst nach diesem Termine erfolgt sein, immerhin aber sehr bald danach, noch vor Ablauf des zweiten Decenniums. Für den Zeitpunkt der Vollendung des Ganzen steht kein ähnliches Datum zur Verfügung. Wenigstens braucht aus dem Umstande, dass der Tod einiger in den Nachträgen enthaltener Dichter: des Heinrich Hetzbold von Weissensee (Nr. 74) und Johannes von Rinkenberg (Nr. 62) in die vierziger Jahre des XIV. Jahrhundert fällt, nicht auf eine Eintragung ihrer Gedichte nach diesem Termine geschlossen zu werden. Es steht nichts im Wege anzunehmen, dass auch Werke damals noch lebender Dichter Aufnahme gefunden haben. Wir halten mit Zangemeister den Abschluss des Werkes bereits in den dreissiger Jahren für wahrscheinlicher.

Ueber den Ort, an dem die Handschrift entstanden ist, hat Zangemeister gleichfalls (a. a. O. S. 333) unter Berücksichtigung früherer Untersuchungen ausführlich gehandelt*). Die alte Vermuthung, dass Zürich als Ursprungsort anzusehen sei, hält er, ebenso wie Rahn und Baechtold**), für die wahrscheinlichste, wie er denn auch die alte Bodmer'sche Annahme eines Zusammenhanges der Liedersammlung mit der alten Züricher Patrizierfamilie der Manesse, wie wir oben (S. 91 und 316) gesehen haben, nicht gern über Bord geworfen haben möchte. Neben Zürich würde in erster Linie Konstanz in Frage kommen. F. X. Kraus hat in seiner Vorrede zur Lichtdruckausgabe unseres Codex (auf S. 13 f.) in dankenswerther Weise die wichtigsten zu Gunsten eines Konstanzer Ursprunges sprechenden Argumente zusammengestellt, trotzdem aber, wie Zangemeister (a. a. O. S. 334 ff.) im Einzelnen nachweist, nicht vermocht, seine Hypothese so sicher zu begründen, dass sie eine Bevorzugung vor der ältern beanspruchen könnte (s. a. unten S. 370 f.).

Unser Studium der Handschrift hat für die vorliegende Frage neue Gesichtspunkte nicht ergeben. Höchstens, dass die thatsächliche Bevorzugung des Züricher Dichters

*) Vgl. auch Vorrede zur Wappenausgabe pag. V.

**) Gesch. d. deutschen Litteratur i. d. Schweiz Heft 2, Frauenfeld 1887.

Hadlaub, die sich sowohl in der Anbringung des einzigen Doppelbildes und des reichsten Initiales, als auch in der auffällig sorgsamen Schrift kund giebt, schärfer hervorgehoben und damit die Vermuthung eines Zusammenhanges des Genannten mit unserm Codex (etwa in der Weise, wie Gottfried Keller in der erwähnten Züricher Novelle so feinsinnig und glaubwürdig ausgeführt hat) in gewisser Weise verstärkt worden ist. Die übrigen etwa als Anhaltspunkte in Frage kommenden Ergebnisse: wie die auffällige Unbekanntschaft des Grundstockmalers mit dem Schiffswesen, seine mangelnden Kenntnisse in Bau- und Kriegssachen und dergl. sind viel zu unbestimmt und unbedeutend, als dass sie zu irgend sichern Schlüssen auf die Person und Umgebung des Malers Anlass geben könnten. Dass schliesslich auch die Kritik der Bilder, d. h. ihrer stilistischen und technischen Eigenschaften bei dieser Untersuchung uns im Stiche lässt, werden wir unten erfahren. Die Frage nach dem Entstehungsorte der grossen Heidelberger Liederhandschrift ist somit noch eine offene, ihre Lösung von der Zukunft, vielleicht von einem Zufall zu erwarten.

II. Kritik der Bilder.

Die Resultate unserer vergleichenden Untersuchungen über die verschiedenen Maler, die an der Bilderfolge des Manesse-Codex gearbeitet haben, sind oben bereits für die Geschichte der Zusammensetzung des Werkes benutzt worden. Es erübrigt zunächst, den Beweis für die Richtigkeit dieser Annahmen nachzuholen, und zwar in eingehenderer Weise, als dies in dem erwähnten Aufsatze der Neuen Heidelberger Jahrbücher möglich gewesen ist.

A. Vertheilung der Bilder hinsichtlich ihrer Urheberschaft.

Dass ebenso wie beim Text auch bei den Bildern unserer Handschrift verschiedene Hände thätig gewesen sind, ist wohl von jeher erkannt worden. So unterscheidet denn auch bereits G. F. Waagen, „mit dem die kunstgeschichtliche Würdigung unserer Liederhandschrift beginnt“ *) (Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839 S. 308 ff.) zwei Hände: eine bessere und eine geringere, wobei er sich auf die Bilder des Meister Konrad von Würzburg (Nr. 127) und des vorausgehenden Regenbogen (Nr. 126) beruft. Ihm folgte hierin F. Kugler (Gesch. der Malerei, 3. Aufl., Leipzig 1867 I, 246), während R. Rahn zum ersten Male im Anzeiger für Schweizer Alterthumskunde (1877, Nr. 3, S. 774 f.) den Versuch machte, die einzelnen Bilder an vier Maler zu vertheilen, nachdem er kurz vorher, noch ehe er Einsicht in das Original genommen, in seiner Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz (Zürich 1876 S. 636) bereits, aber nur ganz allgemein von drei verschiedenen Händen,

*) S. F. X. Kraus i. d. Vorrede zur Lichtdruckausgabe S. 8. Daselbst auch die betreffenden Stellen wörtlich wiedergegeben.

die im Texte und den Bildern zu Tage träten, gesprochen hatte. Eine wesentliche Erweiterung und Ergänzung dieser auf den Manesse-Codex bezüglichen Studien gab Rahn dann einige Jahre darauf in einem besonderen Aufsatze in seinen vortrefflichen Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz (Wien 1883 S. 79 ff.). Das Resulat der Rahn'schen Kritik stimmt mit den Ergebnissen unserer, absichtlich unabhängig davon vorgenommenen Bildervergleichung bis auf einen Punkt (Nr. 65ª) völlig überein. Eine wichtige Unterstützung und Kontrole leisteten uns hierbei die drei erwähnten übrigen Faktoren, aus denen wir die Entstehungsgeschichte der Handschrift abgeleitet haben. Die Betrachtung der Lagen bestätigte z. B. die Zusammengehörigkeit der einen besondern Nachtragssenio einnehmenden Dichter (Nr. 129 bis 132), deren Bilder wir demselben Maler (Nr. II) zugeschrieben hatten, ebenso wurde z. B. die Richtigkeit der Zutheilung der Bilder 19, 64 und 65 an denselben Maler (N III) dadurch bekräftigt, dass die betr. Texte gleichfalls von ein und demselben Schreiber, der sonst in der Handschrift nicht wieder vorkommt, herrühren. Wir unterscheiden demnach 4 Gruppen unter den 137, oder wenn wir die Zeichnung auf fol 196ª mitrechnen, unter den 138 Bildern des Manesse-Codex:

1) 110 Bilder des **Grundstocks** von einem Maler, den wir G nennen,
2) 20 Bilder des ersten Nachtrages vom Maler N I,
3) 4 Bilder des zweiten Nachtrages vom Maler N II,
4) 3 Bilder und 1 Skizze des dritten Nachtrages vom Maler N III.

a) Die Bilder des Grundstockes.

Ein auffälliges Merkmal zur Unterscheidung der 110 Bilder des Grundstockes von denen der Nachträge ist von vornherein dadurch gegeben, dass **erstere sämmtlich auf dafür aufgesparten d. h. nicht liniirten Seiten gemalt sind***), während bei letzteren die wagerechten und senkrechten Striche der Liniirung die Bildfläche meist in recht störender Weise durchkreuzen**).

Ein zweites äusseres Hauptmerkmal bilden die **Umrahmungen** der Bilder. Sie bestehen durchweg aus einem breiten Rahmen, der theils drei nebeneinanderlaufende Streifen von Roth, Blau und Gold (in 52 Fällen), theils ein goldenes Rautenmuster mit rother und blauer seitlicher Begrenzung***) (in 38 Fällen), theils eine schräge oder horizontale Streifung (in je 10 Fällen) zwischen zwei dicken Begrenzungsstrichen aufweist,

---

*) Ausnahmen: Nr. 69, 84, 90 und 95, auf denen die vertikalen Begrenzungslinien, ferner Nr. 71, auf dem ausserdem auch die horizontalen zu sehen sind, und schliesslich Nr. 100, das ganz liniirt erscheint. Ausserdem sind an einigen wenigen Stellen noch Spuren ausradirter Columnenstriche zu sehen.

**) Auffällig ist es, dass allen Forschern und selbst dem scharfen Auge R. Rahns dieses charakteristische äusserliche Unterscheidungsmerkmal bisher entgangen ist (s. Kunst- und Wanderstudien S. 93).

***) Ausnahmsweise auf fol. 300ª das goldene Rautenmuster beiderseitig blau begrenzt, und Roth nur zu den Rundstreifen verwendet.

wobei dann auch zuweilen als vierte Farbe ein kräftiges Grün hinzutritt. Ausnahmsweise wird letzteres auch einmal bei dem Rautenmuster auf fol. 124[a] verwendet, und ebenso ausnahmsweise einmal ein schmutziges Rosa bei der Streifenumrahmung auf fol. 63[a].

Diese beiden Merkmale würden allein schon genügen, die Grundstockbilder von den übrigen zu scheiden. Es kommen aber noch eine Reihe charakteristischer Eigenthümlichkeiten hinzu, sowohl in der Art der Zeichnung und der Färbung, wie auch in stilistischer Hinsicht. Zunächst die Gesichter: gemeinsam ist allen ein warmer, auf den Backen roth aufgesetzter Fleischton, auf dem die Brauen, Lider und Pupillen mit sicheren Strichen in Braun gezogen sind, während Nase, Mund und Kinneinsenkung kräftig roth angegeben erscheinen. Dabei sind Nasenflügel und Mundwinkel stets noch besonders durch braune Häckchen markirt*). Sodann sind die Haare stets gelockt und bei jugendlichen Personen beiderlei Geschlechts in der Regel von blonder Färbung, bald etwas heller und gelber, bald dunkler und grauer; daneben graublaue Haarfarbe bei älteren Personen, wie z. B. gleich auf dem ersten Bilde. Die Zeichnung der Locken ist in grossen braunen Strichen meist recht derb, zuweilen aber auch mit einer auffälligen Zartheit vorgenommen. Der Bart wird durch kleine, kaum sichtbare braune Striche und grau-gelbe Uebermalung der betreffenden Gesichtspartie angedeutet. Die Hände sind lang und dünn, ohne Andeutung von Knöcheln und mit festen braunen Strichen, wie die Gesichter, umrändert. Charakteristisch ferner der stets geschlossene Mund und der leblose, starre Blick der Augen. Die Figuren erhalten dadurch etwas lebloses oder theilnahmloses, während die Bewegungen meist recht lebhaft sind, und die Situation wirksam und lebendig wiedergegeben ist. Im Allgemeinen überwiegt eine ruhige Compositionsweise, abgesehen von den Kampfscenen, bei denen freilich das technische Darstellungsvermögen des Malers fast durchweg versagt. Als äusseres Merkmal lässt sich auch die Grösse der Figuren aufführen, die im Allgemeinen die der Figuren in den Nachtragsbildern nicht unerheblich übertrifft. In Folge dessen erscheinen bei G durchschnittlich weniger Personen auf einem Bilde, meist nur zwei oder drei, zuweilen auch der Dichter allein. Hervorzuheben wäre ferner die stete Wiederkehr einer gezierten, nur selten graziös wirkenden Spielbeinstellung, wobei die entsprechende Hüfte so weit heraustritt, dass die Körperaxe die bekannte gothische Wellenlinie bildet. Charakteristisch sodann der Faltenwurf: ruhige, klare Linien, hier und da etwas künstlich gelegt, aber sorgfältig studirt und fast immer richtig in der Zeichnung; meist mit farbigen Schatten in dunklerem Lokaltone, hier und da aber auch andersfarbig (changeant) sorgfältig abgetönt und herausgearbeitet; die Hauptlinien der Gewänder erscheinen dabei regelmässig im Lokaltone kräftig nachgezogen; breite dunkle Pinselstriche neben den Lichtkanten geben den Schatten die nöthige Tiefe.

---

*) Die Matthieu'sche Reproduktion des ersten Bildes (Kaiser Heinrich) ist in allen diesen Beziehungen ganz ungenau und falsch.

Auch in einigen Aeusserlichkeiten: in der Tracht, den Waffen u. dergl. lassen sich eine Anzahl auffälliger Eigenthümlichkeiten der G-Bilder herausfinden. So die fast ausnahmslose Verwendung von schwarzen Beinkleidern, während die Nachtragmaler meist bunte verwenden, die Darstellungsweise der bläulich getuschten Ringelpanzer, die grössere Wölbung der Schildränder, die Farblosigkeit der blanken Schwertklinge, die auf den Nachträgen stets silbern oder blau getuscht erscheint u. dergl. m. Vor allem bietet aber auch die Darstellung der Pferdeformen mancherlei Anhaltspunkte. Trotzdem eine Anzahl von Absonderlichkeiten in der Darstellung des Pferdes bei allen Malern unserer Bilderfolge gemeinsam auftreten, als da sind: dünne Beine, unrichtige Verhältnisse, Vorliebe für bunte unnatürliche Farben und Tigerung, Passgang u. dergl., hat der Maler des Grundstocks allein schon in dem eingebogenen Nasenrücken ein ganz charakteristisches Unterscheidungsmerkmal gegeben; ausserdem sind die Hufe durchweg kleiner und zierlicher (als besonders beim Maler N I), die Mähne erscheint gelockt, der lange Schwanz meist geringelt. Von besonderer Bedeutung ist schliesslich aber auch die Palette des Grundstockmalers, ja neben den beiden erstgenannten äussern Kriterien sogar als das dritte Haupt-Unterscheidungsmerkmal zu bezeichnen. Schon bei flüchtigem Durchblättern prägt sich die einheitliche Farbengebung der Grundstockbilder mit ihren kräftigen leuchtenden Tönen so dem Auge ein, dass das Auftreten eines Nachtragbildes sofort unwillkürlich vom Auge empfunden wird. Purpurroth und Zinnober, preussisch Blau und ein kräftiges dunkles Grün bilden die Haupttöne, hier und da auch Orangegelb und Lila, letzteres in verschiedenen Mischungen; dabei häufige Verwendung von Gold, welches stets roth (bei den übrigen Malern schwarz) umrändert erscheint. Im Allgemeinen spricht sich eine unverkennbare Freude an frischen, kräftigen Tönen in den Bildern des Grundstocks aus, während in den Nachträgen, besonders bei N I, mehr gedeckte und selbst schmutzige Töne verwendet werden*).

b) Die Bilder des ersten Nachtrages (N I).

Als gemeinsames Kennzeichen aller nachträglich eingefügten Bilder haben wir oben bereits das Vorhandensein einer Liniirung auf den betr. Seiten hervorgehoben**). Es handelt sich nun darum, die Unterscheidungsmerkmale der drei Maler innerhalb der 27 oder 28 Nachtragbilder zu bestimmen.

Bei den 20 Nummern des ersten Nachtrages, die wir einem Maler N I zuschreiben, ist gleichfalls von vornherein in den Umrahmungen der Bilder ein bestimmtes Erkennungszeichen gegeben: breite einfarbige Bänder in allen möglichen Tönen von andersfarbigen schmalen Strichen eingefasst und mit grünem oder weissem Rankenwerk belegt, an dem

---

*) Einige stilistische Unterscheidungsmerkmale werden noch bei der Kritik der Nachtragbilder anzuführen sein.

**) Scheinbare Ausnahme: Nr. 94 auf fol. 285^a, wo aber die Striche nur nachträglich durch sorgsames Abwaschen entfernt worden sind.

grüne Blätter, goldene Blumen, rothe Früchte und dergl. herauswachsen. Hier und da auch goldene Kreuze oder Sterne statt des Rankenschmuckes. Nur in zwei Fällen (Nr. 21 und 63) tritt architektonische Umrahmung statt des Bandstreifens, und beim letzten Bilde (Nr. 128) sogar der Versuch auf, das Rautenmuster der Grundstockbilder nachzuahmen.

Von charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und Färbung sind hervorzuheben: der Fleischton ist wesentlich lichter mit zarterer Verwendung von Roth auf den Backen; die Zeichnung der Augen und Nase erfolgt mittelst feiner brauner Linien, die des Mundes und der Kinngrube mit derberen rothen Strichen; der Augapfel mit kleiner brauner Pupille erscheint weiss gehöht; Vorliebe für strohgelbe oder kastanienbraune Haare bei sorgfältiger Modellirung der Locken mittelst brauner Linien; Schwerter und Panzer fast durchweg silbern, selten blau; die Beinkleider, die bei G fast ausnahmslos schwarz sind, kommen in den verschiedensten Farben vor. Auch Eigenthümlichkeiten der Tracht, wie die weitabstehenden Hörnerhauben der Damen, oder der Ausrüstung, wie Kniescheiben und Beinschienen, die sonst nicht vorkommen, ferner das Polster am vorderen Sattelbogen u. dergl. m., lassen die Bilder N I leicht von übrigen unterscheiden. Des Weitern wäre anzuführen die eigenthümliche Art, das Quaderwerk mit krausen Linien zu marmoriren, während im Allgemeinen die unnatürliche Buntheit der Steine dieselbe ist, wie bei den G-Bildern. Unglaubliches leistet N I in Darstellung der Pferde. Sie erscheinen fast durchweg wie aus Holz geschnitzt, schematisch und ohne Leben. Dies ist um so mehr zu verwundern, da im Uebrigen die Thiere, besonders die Hunde (Nr. 74), sehr wohl gerathen sind, und auch sonst gelungene Proben unbefangener Naturbeobachtung hervortreten. Im Allgemeinen ist der Maasstab des Figürlichen zum Vortheil der Compositionen ein kleinerer als beim Maler G.

Das Hauptmerkmal bietet aber schliesslich auch hier wiederum die Farbengebung der Bilder. Die Palette ist minder prächtig, aber weit abwechslungsreicher als bei G. Die meistens stark deckenden, gebrochenen Töne überwiegen; nur ausnahmsweise kommt ein leuchtendes Roth oder sattes Blau zum Vorschein, öfter unbestimmte schmutzige Töne, wie sie auf einer unsaubern Palette zusammengemischt werden. Der Umriss und die Hauptlinien der Gewandung sind in der Regel, aber nicht immer [vergl. z. B. die Bilder zum Herrn Jakob von Warte (Nr. 18) und Eberhard von Sax (Nr. 20)] mit schwarzen Linien umzogen, während die Schatten, wie bei G, theils im Lokalton gehalten sind, theils in einem ganz andern Tone, wodurch eine eigenthümliche, schillernde (changeant-)Wirkung erreicht wird (z. B. Nr. 128).

c) Die Bilder des zweiten Nachtrages (N II).

Die vier Bilder zu den einen besondern Nachtrags-Senio (Lage XXXVI) füllenden Dichtern Nr. 129, 130, 131 und 132 sind gleichfalls von vornherein an der Umrahmung als zusammengehörig zu erkennen; wenigstens stimmt dieselbe bei den drei letzten sowohl

in ihrer eigenthümlichen Farbenzusammenstellung (Rosa und Blau mit Goldtupfen), wie in der Art der Zeichnung des Umfassungsstreifens völlig überein. Beim ersten Bilde ist Roth statt Rosa verwendet, und auch das Muster etwas abweichend, doch sind der übereinstimmenden Merkmale mit den drei andern Bildern sonst so viele und bestimmte, dass kein Zweifel an der Gemeinsamkeit ihres Ursprunges obwalten kann.

Zunächst kommt bei allen vier Bildern derselbe grüne Boden, durch gewellte schräge Parallelstriche belebt und gemustert, vor. Gemeinsam sind ferner: die röthliche, dick aufgelegte und in Folge dessen stellenweise (bei Nr. 130) abgeblätterte Gesichtsfarbe mit reichlichem Roth auf den Wangen und unter den Augenbogen, sodann die Darstellungsweise von Augen und Mund mittelst braun-rother und rother Striche, die Vorliebe für brandrothe Farbe des Haares, für allzu bunt gestreifte (mi-parti) Kleidung u. dergl. m. In der Wiedergabe der Pferde zeigt sich N II von derselben unvortheilhaften Seite, wie N I. Auch hier die reinen Karussellpferde; dagegen z. B. die Vögel auf Nr. 130 von vollendeter Naturwahrheit. Die Palette hält die Mitte zwischen den G- und N I-Bildern: nicht so lebhafte Farben wie bei G, aber auch nicht so gebrochene wie bei N I; eigenthümlich die häufige Verwendung eines Schwefelgelb, das sonst nur noch bei N I ausnahmsweise vorkommt. Der Maasstab ist auch hier durchweg kleiner als bei G.

d) Die Bilder des dritten Nachtrages (N III).

Ein Blick auf die Umrahmung genügt auch hier schon, um uns die Zusammengehörigkeit der drei Bilder 19, 64 und 65 klar zu machen. Die blauen Streifen, schwarz umrändert und mit goldenen Rosetten belegt, kommen sonst nirgends in der Handschrift vor. Auch der Umstand, dass statt eines Fleischtones die natürliche Farbe des Pergamentes (mit etwas aufgelegtem Roth auf den Wangen) erscheint, und die Zeichnung der Gesichtstheile mit grauen Strichen vorgenommen worden ist, verleiht diesen drei Bildern eine Ausnahmestellung in der ganzen Folge. Von sonstigen Eigenthümlichkeiten sind hervorzuheben: die stumpfere Form der Schuhe, die Vorliebe für weisse Tupfen auf den Gewändern und Kuvertüren, für bunte Beinkleider, und besonders für Verwendung von Silber und Gold bei Waffen und Kleidern. Auch die Färbung und Zeichnung des Rasenbodens auf allen drei Bildern und des Baumes auf Nr. 64 sind durchaus von der sonst üblichen Darstellungsweise verschieden. Die Pferde auf Nr. 19 und Nr. 65 sind die besten innerhalb der ganzen Folge und von ganz eigenthümlicher Ausbildung der Beine und Hufe. Dabei ist die Palette die farbenfreudigste und bunteste von allen, das erste Bild der reine Tuschkasten.

Demselben Maler schreiben wir denn auch im Gegensatze zu Rahn*) die Federzeichnung zum Gösli auf fol. 196ᵃ zu. Man vergleiche die Haltung der Reiter, die Falten der Kuvertüren und die Formen der Pferde auf der Skizze mit dem etwas verändert

*) So noch in Kunst- und Wanderstudien S. 92.

ausgeführten Bilde, und die Zusammengehörigkeit beider tritt unzweifelhaft hervor (vgl. oben S. 217). Der Umstand, dass allein bei N III auf- oder abschlächtige Visire auftreten (Nr. 19 und 65a), die zu Anfang des XIV. Jahrhunderts noch selten bei uns vorkommen, spricht auch mit für die etwas spätere Entstehung der von N III herrührenden Bilder.

Die in Vorstehendem angeführten Unterscheidungsmerkmale innerhalb unsrer Bilderfolge lassen sich auf den farbigen Tafeln X—XIII, welche die vier Maler der Handschrift vorführen, in den Hauptpunkten gut kontrolliren. Bei der Stil-Kritik der Bilder werden noch einige ergänzende Beobachtungen hinzutreten.

F. X. Kraus drückt in der Vorrede zur Lichtdruck-Ausgabe (S. 12) seine Zweifel aus, ob eine so strenge Scheidung unter vier Maler, wie sie von Rahn vorgeschlagen und von uns in Vorstehendem näher begründet worden ist, unbedingt anzuerkennen sei, ob nicht vielmehr statt vier Maler, etwa zehn, oder gar nur zwei oder drei als an unsrer Bilderfolge betheiligt anzunehmen seien. Indem er zur Begründung auf die Zufälligkeiten mancherlei Art hinweist, denen die Maler ebenso wie die Schreiber bei ihrer Arbeit ausgesetzt gewesen seien, noch dazu bei einem so allmählig zusammengetragenen Werke, übersieht Kraus doch, dass es sich in unserm Falle fast durchweg um bestimmte technische und stilistische Eigenheiten handelt, die nicht im Laufe von ein oder zwei Jahrzehnten beliebig aufgegeben und vertauscht werden konnten. Wenigstens wären solche Wandlungen bei der Art des Kunstbetriebes in jener Zeit als sehr ungewöhnliche zu bezeichnen, wie es anderseits auch wenig annehmbar erscheint, dass der Grundstock etwa von einem halben Dutzend Maler angefertigt sei, die sich so zum Verwechseln ähnlich in einander eingearbeitet hätten. Bezüglich der Schreibweisen liegen die Dinge wesentlich anders, wie auch im II. Abschnitt unsrer Abhandlung über die Entstehung der Manesse-Handschrift (N. Heidelb. Jahrb. IV, 161 ff.) ausdrücklich betont worden ist. Hier können unbedenklich ebensowohl verschiedene Hände als an der Herstellung des Grundstocks betheiligt angenommen, als die vorhandenen Unterschiede auf den Wechsel im Ductus eines einzigen Schreibers zurückgeführt werden. Für die Entstehungsgeschichte unserer Bilderfolge ist die von Kraus angeregte Frage übrigens belanglos; es handelt sich dabei mehr um grundsätzliche Auffassungen.

B. Die Gegenstände der Bilder.

Ehe wir an die Untersuchungen über den Kunstwerth der Manesse-Bilder herantreten, ist es erforderlich, die Bilder auf ihren Gegenstand hin zu prüfen und zu sehen, ob und wie weit ein künstlerisches Programm vorliegt, oder nach welchen sonstigen Gesichtspunkten die vier Maler ihre Stoffe gewählt haben. Hierbei brauchen Grundstock- und Nachtragmaler nicht gesondert betrachtet zu werden da ein verschiedenes Princip, nach dem der Eine oder Andere verfahren ist, nicht zu Tage tritt. Auch spielt hierbei die Frage keine Rolle, die wir unten ausführlich zu erörtern haben werden, ob es sich bei

unserer Bilderfolge um Originale oder Copieen handelt, da wir uns nur an den Inhalt der vorliegenden Scenen zu halten brauchen.

Man sollte zunächst annehmen, dass die Dichtungen selbst Anlässe genug zu den verschiedenartigsten Illustrationen geboten hätten. Eine nach den Stoffen geordnete Tabelle hat aber das merkwürdige Resultat ergeben, dass im Ganzen von den 137 Bildern der Handschrift nur etwa ein Dutzend als Illustrationen, einige sogar nur im weitesten Sinne als solche zu betrachten sind. Voran stehen in dieser Beziehung die beiden Hadlaub-Bilder (Nr. 125), welche sich auf's Engste an die betreffenden Textstellen anschliessen, während z. B. die Scene, wie Rubin von Rüdeger (Nr. 129) seine Geliebte ze holze führt, mehr allgemein den Sinn der betreffenden Verse wiedergiebt. In einigen Fällen genügte eine nebensächliche kurze Bemerkung, um den Maler zur Darstellung eines bestimmten Falles anzuregen, wie z. B. wenn Der von Sachsendorf (Nr. 49) mit gebrochenem Beine dargestellt wird als Illustration zu der Textstelle: in der Dienst mir ab brach min bein und min vuoz, oder wenn Hartmann von Starkenburg (Nr. 85) höchst eigenhändig an seinen Waffen herumhämmert, die ihm, wie er klagt, im Dienste der Minne in Stücke gegangen sind. Die Mehrzahl dieser Illustrationen giebt nur allgemein die Stimmung des einen oder andern Liedes wieder, wie z. B. das 91. Bild, aus dem die Frühlingswonne des ersten Maienliedes leise wiedertönt.

Bei Beurtheilung dieser an sich auffälligen Erscheinung ist nicht zu übersehen, dass sehr viele Lieder mit ihren rein lyrischen Ergüssen in der That für Illustrationszwecke kaum in Betracht kommen konnten, oder dass wenigstens bei ihrer Verwendung häufige Wiederholungen unausbleiblich gewesen wären. Immerhin dürfte es aber in den weitaus meisten Fällen bei einigem guten Willen nicht so schwer gewesen sein, Vorwürfe zu finden, die sich in bestimmter Weise an die Dichtungen des betreffenden Sängers angeschlossen hätten. Statt dessen schlagen unsre Maler mit Vorliebe unbestimmte, allgemeine Weisen an, die ebensogut bei dem einen wie bei dem andern Maler zu verwenden waren und zeigen sich darin ebenso einseitig, wie die Dichter in ihrem ewigen Liebesgestöhne.

Eine zweite Kategorie bilden die Darstellungen, die an irgend ein dem Sammler der Handschrift oder dem Maler bekannt gewordenes Ereigniss aus dem Leben des betreffenden Sängers anknüpfen. Hierhin sind Darstellungen zu rechnen, wie die Ermordung Reimnars von Brennenberg (Nr. 61), der Viehraub durch die Schwyzer auf dem Bilde des Buwenburgers (Nr. 121) und der Ausritt Ulrichs von Lichtenstein zu seinem abenteuerlichen Minnezuge (Nr. 77), vielleicht auch noch die Nummern 9, 13, 18, 19, 35, 122, 126 und 131.

Sodann haben die Namen und Titel der Ueberschriften nicht selten die Wahl des Vorwurfes beeinflusst. So ist die Jagdscene auf dem 74. Bilde offenbar nur wegen des Namens Hetzbolt gewählt, und ebenso die Gerichtsscene auf Nr. 109 nur auf den Burggrafentitel des Minnesängers zurückzuführen. Aus derselben Veranlassung erscheinen

Reinmar der Fiedler (Nr. 105), Geige spielend, der tugendhafte Schreiber (Nr. 102) beim Geldwägen, der Schulmeister von Esslingen (Nr. 96) beim Unterricht, Rudolf der Schreiber (Nr. 123) Briefe diktirend und Boten abfertigend, sowie der wilde Alexander (Nr. 135), seinem Beiwort entsprechend, wie toll einherstürmend. Hierhin ist auch zu rechnen, wenn König Wenzel von Böhmen (Nr. 4) als Erzschenk des Reiches einen goldenen Kelch hält, oder wenn der Schenke von Landegg (Nr. 69) diesen dem Abte von St. Gallen darreicht.

In den weitaus meisten Fällen haben sich unsere Maler jedoch, wie bemerkt, an Themata allgemeiner und allgemein passender Art gehalten, die weder mit den Dichtungen, noch mit den Titeln, Beinamen oder Lebensumständen der betreffenden Sänger in irgend einem nachweisbaren Zusammenhange stehen. Eine grosse Rolle spielen hierbei zunächst die Schlacht- und Tourniersccnen zu Fuss und zu Ross, wobei alle Stadien von der Vorbereitung zum Kampfe an bis zum siegreichen Heimgeleite vertreten sind. Mindestens 20 Bilder unsrer Folge, mit dem Siegeszuge Heinrichs von Breslau (Nr. 5) beginnend und mit dem Zweikampfe des Herrn Dietmar (Nr. 112) endigend, sind hierher zu rechnen. Der Löwenantheil entfällt jedoch, dem Inhalte der Handschrift wenigstens allgemein entsprechend, auf die Darstellungen des Verkehrs des Dichters mit der Geliebten, auf die Schilderung von dessen Minnewerben, auf Scenen der Liebeslisten, des Botenverkehrs und dergl. Es ist erstaunlich und an sich höchst anerkennenswerth, wie die Phantasie der Maler hier immer etwas Neues zu gestalten gewusst hat. Bald zu Fuss, bald zu Ross, bald stehend, bald sitzend werden die Liebenden einander gegenübergebracht, bald im Freien, bald in geschlossenem Raume oder sogar zu Schiffe, bald zärtlich, bald verdrossen, bald allein, bald in Begleitung eines Kindes oder von Frauen und Dienern umgeben, bald zechend, bald spielend u. s. f. Der Abwechslung halber erscheint dann auch einmal der Meister Teschler (Nr. 93) am Bette der Dame knieend, oder der Herr Pfeffel (Nr. 100) mit der Geliebten angelnd. Am einförmigsten wirken die sechs Botenbilder (Nr. 14, 36, 42, 51 78 und 79), unter denen das letzte eine mehr drastische als gelungene Abwechslung bietet.

Schliesslich wären noch eine beträchtliche Anzahl Bilder zusammenzufassen, bei denen ganz allgemeine Vorwürfe aus dem täglichen Leben gewählt sind: Hetz- und Falkenjagd, Ausritt und Meeresfahrt, Gelage, Bad, Spiel, Tanz u. dergl. Für die Kenntniss mittelalterlichen Lebens sind diese Bilder, wie wir sehen werden, von besonderm Werthe, zur Charakterisirung des betreffenden Dichters tragen sie natürlich ebensowenig bei, als die allgemein gehaltenen Scenen aus dem Liebesleben. Bemerkenswerth für die ideale Auffassung, mit der unsere Maler an die Auswahl dieser Scenen gegangen sind, ist hierbei der Umstand, dass nur ein einziges Mal ein Trinkgelage dargestellt ist und dies in einer Weise, dass obige Bezeichnung fast zu stark erscheint.

Im Ganzen lässt sich die Auswahl der Scenen, welche den beiden letzten Kategorieen angehören und also weder mit dem Texte noch mit der Person des Dichters in Zusammenhange stehen, zumal in Rücksicht auf deren Anzahl als eine gute und geschickte bezeichnen.

Besonders anzuerkennen ist dabei [mit wenigen Ausnahmen (z. B. Nr. 14 und 15; 70 und 71; 78 und 79)] das Bestreben, dem Auge stets etwas Neues zu bieten, Wiederholungen thunlichst zu vermeiden. Der Grund, dass dennoch die Betrachtung unserer Bilderfolge im Ganzen so ermüdend wirkt, liegt, wie wir sehen werden, auf einem andern Gebiete. Da sich die Grundstockbilder zum grössten Theil oder alle als Copieen nach Originalen einer Urhandschrift Q ergeben werden, so kann natürlich von selbständiger Auswahl der Scenen in der Manesse-Handschrift nur bei den Nachträgen die Rede sein. Es handelt sich bei obiger Kritik somit eigentlich in der Hauptsache um den oder die Urheber des Original-Cyclus, die wahrscheinlich mit ihrem Auftraggeber ebenso über den Inhalt der Bilder verhandelt haben werden, wie dies trotz des Fehlens aller marginalen Vorschriften*) bezüglich der Nachtragsmaler anzunehmen sein dürfte.

Fassen wir die Resultate unserer Beobachtungen zusammen, so dürfen wir die Bilder-Folge des Manesse-Codex nicht im eigentlichen Sinne zu den Illustrationswerken rechnen, sondern sie, abgesehen von einer kleinen Zahl Bilder, die diese Bezeichnung in Anspruch nehmen können, als eine bunte Reihe von Darstellungen bezeichnen, geeignet, eine allgemeine Anschauung von der Persönlichkeit, den Schicksalen, dem Liebesleben oder der Lebensweise der betreffenden Dichter zu geben. Das persönliche Moment ist dabei dem sachlichen gegenüber in den Vordergrund gestellt, d. h. mehr Werth auf die Erscheinung des Dichters gelegt, als auf die Darstellung eines ihn berührenden Ereignisses.

C. Künstlerisches und Technisches.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Betrachtung der langen Bilderreihe unsres Codex zunächst eine Enttäuschung hinterlässt. Man bewundert die vortreffliche Erhaltung der Farben, erfreut sich an einzelnen liebenswürdigen Zügen der Darstellung, lächelt gelegentlich über die Einfalt der Auffassung und die sonderbaren Einfälle des Zeichners, nur Wenige aber werden einen wirklichen Genuss davon haben und mit Befriedigung das Werk aus der Hand legen. Kein Zweifel, dass bei der Mehrzahl der gebildeten Laien der Mangel an Vertrautheit mit den Erzeugnissen unserer mittelalterlichen Kunst die Hauptschuld hieran trägt und die Schattenseiten der Bilder ihren Vorzügen gegenüber einseitig hervortreten lässt. Immerhin erfordert es aber auch bei Freunden und Kennern des Mittelalters einer liebevollen und eingehenden Prüfung, um den Leistungen unserer vier Maler gerecht zu werden. In Nachfolgendem sei versucht, die künstlerischen Eigenschaften der Bilder näher zu bestimmen, ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abzuwägen.

Wir beginnen mit den Bildern des Grundstockes.

Zunächst ist hier zu unterscheiden zwischen den Bildern, welche lediglich die Darstellung der Persönlichkeit des betr. Dichters zum Gegenstand haben, und denen,

*) Vgl. J. Neuwirth's Aufsatz im Repertorium 1893 S. 76 ff.

welche Scenen aus dessen Leben, Ereignisse, die in den Liedern vorkommen, oder sonstige allgemein bezügliche Handlungen wiedergeben. Zu ersteren sind zu rechnen Bilder wie Nr. 1, auf dem Kaiser Heinrich in der Auffassung eines römischen Diptychon-Konsuls, oder des davon abgeleiteten sogen. thronenden Christus*) erscheint, und das ganz im Wappenstil gehaltene Bild des Wachsmut von Künzingen (Nr. 50); sodann Darstellungen, wie der in Vorderansicht dastehende Tannhäuser (Nr. 90), oder die nach Art der Bilder auf den Reitersiegeln zu Pferde paradirenden Sänger (Nr. 32, 44, 53, 60 und 77). Bei allen diesen Bildern handelt es sich lediglich um Wiedergabe einer einzelnen Figur im Sinne, aber ohne die Anforderungen eines Porträts, und dass die meisten davon diesem Zwecke durchaus entsprechen, dürfte nicht zu leugnen sein. Weder fehlen dem Bilde Kaiser Heinrichs IV. Würde und Hoheit, noch dem des Heinrich von Rugge (Nr. 44) oder des Lichtensteiners (Nr. 77) Bewegung und Leben. Zu dem kühnen Versuche, den Wachsmut von Künzingen (Nr. 50) zu Pferde in Vorderansicht ganz verkürzt wiederzugeben, reichte das technische Können freilich nicht, um so besser ist aber die Figur des ebenfalls in Vorderansicht, aber stehend dargestellten Tannhäuser (Nr. 90) gelungen. Hier liessen sich noch anschliessen die Bilder, auf denen der betreffende Minnesänger allein über seine Minne oder seine Lieder nachdenkend (Nr. 10, 16, 28 und 45) dargestellt ist. Das allbekannte Bild Walthers von der Vogelweide zeigt am besten, wie vortrefflich der Maler dies sinnige Versunkensein zur Anschauung zu bringen verstanden hat. Kaum minder gelungen ist die Darstellung Heinrichs von Veldeke (Nr. 16) inmitten der Thiere, welche ihn umschwärmen und seine Gedanken zu belauschen scheinen.

Die weitaus grösste Anzahl der Bilder enthält, wie wir oben gesehen haben, mehr oder minder figurenreiche und mehr oder minder belebte Darstellungen verschiedentlichsten Inhalts. Als gemeinsame Mängel lassen sich hier von vornherein bezeichnen: 1) die innerliche Leblosigkeit der Figuren, 2) der geringe Grad zeichnerischer und malerischer Fertigkeit, 3) die kindliche Freude am bunten Spiel der Farben und 4) ein gewisser Schematismus in Zeichnung und Färbung sowohl in Bezug auf das Figürliche wie auf das Landschaftliche und Architektonische. Bei Aufstellung der Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Maler ist bereits darauf hingewiesen worden, in wie hohem Maasse schematisch der Maler G bei Darstellung des menschlichen Antlitzes in Form und Ausdruck verfahren ist, fast ganz ohne Rücksicht auf Individualisirung und Abwechslung. Die Gesichter sind in Folge dessen von einer geradezu tödtlichen Monotonie. Kein Hauch von Empfindung in diesen starren regelmässigen Zügen, keine Spur der Antheilnahme an den Vorgängen. Die Hauptschuld daran trägt die Zeichnung der Augenpartie. Der glückliche Liebhaber sieht ebenso gleichgiltigen Blickes drein wie der verschmähte, der Sieger ebenso stumpfsinnig wie der Besiegte, der Gesunde ebenso theilnahmslos wie der Kranke. Nicht einmal wohin

*) Vgl. Miniaturen I, 27 f.

der Betreffende blickt, ist immer zu entscheiden. Dabei der Mund stets geschlossen; man hat auch nicht den Eindruck, als ob diese Lippen sich jemals öffnen und ein Liebes- oder Zorneswort sprechen könnten. Nur in seltenen Fällen ist der Versuch einer Individualisirung und einer Belebung der Gesichtszüge angestrebt, dann aber auch in der Regel erreicht worden. So bei den Bettlern und Krüppeln auf dem Bilde des Hesso von Rinach (Nr. 39), bei den Steinwerfern auf dem folgenden Blatte (Nr. 40), bei dem Hammerschwinger auf dem 84. Bilde, bei den Bauern, die den Nithart (Nr. 92) umringen, auch hier und bei einzelnen Personen (Nr. 106), besonders den Zuschauern (Nr. 13, 22, 68, 112) der Kämpfe und Spiele. In der Hauptsache ist es freilich wiederum nur ein einziges Aushilfsmittel, das dem Maler für das Mienenspiel zu Gebote steht: die Verschiebung der Pupillen nach der Seite, wie geschickt er dies aber zu verwenden weiss, zeigt z. B. das obere der beiden Hadloub-Bilder (Nr. 125), auf dem sowohl die Hilflosigkeit des Sängers, wie die Verlegenheit der Dame recht gut dadurch ausgedrückt erscheint. Wie wir sehen werden, übertreibt der Nachtragmaler N I dieses Seitwärts-Blicken in so stereotyper Weise, dass der beabsichtigte Ausdruck meistens verfehlt erscheint. Zweifellos liegt in dieser Starrheit und Leblosigkeit der Gesichter in Verbindung mit der Gleichartigkeit der Köpfe einer der Hauptgründe, wesshalb die Betrachtung unsrer Bilderfolge so ermüdend wirkt. Als gut gelungen ist noch die Hauptfigur des 113. Bildes hervorzuheben. Beim Sinnen und Diktiren scheint Reinmar der Zweter sanft eingeschlafen zu sein. Der Kopf, leise geneigt, stützt sich auf die linke Hand, die rechte liegt lässig auf dem rechten Knie; das Auge ist geschlossen. Ausser bei dem Blinden auf dem 39. Bilde ist dies der einzige Fall innerhalb der Folge, dass dies so naheliegende Ausdrucksmittel benutzt worden ist. Sonst liegen Kranke, Ohnmächtige, Sterbende und Todte stets mit offenen Augen da.

Was diesen Mangel in der Wiedergabe der Gesichter doppelt bedauerlich erscheinen lässt, ist der Umstand, dass es dem Maler G im Uebrigen durchaus nicht an Lebhaftigkeit und Frische in der Auffassung gefehlt hat. Der Vorgang ist oft genug allein aus den Gesten und Bewegungen der Figuren zu erkennen. In dieser Beziehung sei z. B. auf das 17. Bild verwiesen, wo der Zwiespalt der Liebenden in der Stellung und den Handbewegungen trefflich zum Ausdruck gelangt, ferner auf die entschlossene Haltung der Dame dem Endilhart von Adelburg gegenüber (Nr. 57), der ihr den im Herzen steckenden Liebespfeil vorzeigt, auf die lebendigen Gesten zur Rede bei Bildern wie Nr. 3, 15, 70 und 71, auf das Sträuben der Dame auf dem 86. Bilde, auf die beiden Spieler (Nr. 89), die beiden Zechenden (Nr. 91), die Streitenden (Nr. 109 und 124) u. s. w. Auch bei den gewöhnlich oberhalb eines Zinnenkranzes dem Streite zuschauenden Damen ist der Antheil, den sie am Ausgange nehmen, durch die betr. Gesten in der Regel deutlich, wenn auch ohne genügende Abwechslung in den Motiven, wiedergegeben.

Daneben entfaltet unser Künstler wiederholt ein unverkennbares Geschick in der Erfindung charakteristischer Situationen und in der Gruppirung der Personen. Der

Vorgang ist dabei in der Regel unter Beschränkung auf das Allernöthigste an Figuren und Dingen klar dargestellt. Kann man sich etwas Ungezwungeneres und Lieblicheres in der Erfindung denken, als die Gruppe des in zärtlicher Umschlingung dahinreitenden Paares (Nr. 29), oder des im Schosse der Dame nach der Jagd müde ausruhenden Dichters (Nr. 80)? Wie sorgfältig beobachtet und sprechend wiedergegeben ist nicht die Scene am Krankenlager des von Sachsendorf (Nr. 49), oder der Handel des verkleideten Dietmar mit der Geliebten (Nr. 27), der Abschied des Schenken von Limburg (Nr. 35), die Aufnahme der Bettler durch Hesso von Rinach (Nr. 39), das Wurfspiel des Burggrafen von Lünz (Nr. 40), die Liebesscene des Johannsdorff (Nr. 56) oder Hugos von Werbenwag (Nr. 82), die Bedrängung des Nithart durch die Bauern (Nr. 92), die Entführung der Geliebten durch Friedrich den Knecht (Nr. 108) u. s. w. Man braucht sich im Geiste nur den entsprechenden Gesichtsausdruck zu ergänzen, um vollendete kleine Gruppenbilder vor sich zu haben, wie sie kein mittelalterlicher Maler besser erfunden und ausgeführt hat.

Eine besondere Darstellungs-Gruppe bilden die Kampf- und Jagdscenen. Nicht blos die Zahl der hierher gehörigen Bilder, wie wir gesehen haben, sondern auch die Art ihrer Ausführung zeugt von unverkennbarer Vorliebe für derlei ritterliche Stoffe. Leider zeigt sich das Können aber nicht immer auf der Höhe dieser Begeisterung für Kampf und Abenteuer. Abgesehen von dem Fehler, dass bei so figurenreichen Kampfscenen, wie z. B. beim Bilde des Herzogs von Anhalt (Nr. 8) und dem des Brabanters (Nr. 9), der Maasstab von vornherein nicht dem verfügbaren Raume entsprechend gewählt worden ist, stört hier besonders die Darstellung der Pferde sowohl durch das falsche Verhältniss zum Menschen, wie durch schlechte und flüchtige Wiedergabe der Formen auf's Empfindlichste. Wie Viele haben den Parthenonfries betrachtet, ohne sich dessen bewusst geworden zu sein, dass auch dort die Pferde im Verhältnisse, weniger zu ihren Reitern, als zu den stehenden Figuren, viel zu klein gezeichnet sind. An und für sich sträubt sich ja das natürliche Empfinden des Beschauers gegen derartige Zumuthungen, und nur die Art, wie der Grieche sich mit diesem theils durch Raummangel, theils durch ästhetische Rücksichten veranlassten Probleme künstlerisch abzufinden gewusst hat, lässt ein Gefühl des Missbehagens gar nicht aufkommen. Wie aber Phidias bei seinem schlecht beleuchteten Friese schliesslich nur auf Kosten des Maasstabes und somit auf Kosten der Deutlichkeit seiner Figuren ein richtiges Verhältniss zwischen Pferd und Reiter hätte erzielen können, so der Maler unseres Grundstocks nur auf Kosten der Gleichmässigkeit und Einheitlichkeit der Bilderfolge. Es musste ihm daran liegen, die Bilderreihe möglichst in ein und demselben Maasstabe durchzuführen, um die Unruhe zu vermeiden, die ein fortwährender Wechsel von grossen und kleinen Figuren unvermeidlich im Gefolge gehabt haben würde. Man kann sich hiervon gleich zu Beginn der Handschrift überzeugen. Hinter dem Bilde des thronenden Kaisers Heinrich folgt der Ausritt König Konradins zur Jagd. Hierbei ist vom Maler G ein so viel kleinerer Maasstab gewählt, dass Ross und Reiter fast im richtigen Grössenverhältnisse

stehen. Unmittelbar darauf folgt nun aber wieder in grösserem Maasstabe König Fridebrant mit seinem Sohne. Kein Zweifel, dass ein fortgesetzter Wechsel dieser Art der Bilderfolge sehr zum Nachtheil gereicht haben würde. Der Maler des Grundstocks ist denn auch bald davon zurückgekommen und verwendet nur gezwungen und ausnahmsweise bei sehr figurenreichen Scenen, wie dem Sängerkriege (Nr. 72) oder den Hadlaub-Bildern (Nr. 152), einen der Deutlichkeit sehr zu Gute kommenden kleineren Maasstab. Leider haben die Maler der Nachträge derartige Rücksichten ausser Acht gelassen, so dass bei der endlichen Zusammensetzung der Handschrift schliesslich doch ein ziemlich störender Wechsel in der Grösse der menschlichen Figuren, wenigstens in gewissen Particen der Handschrift, eingetreten ist, wie gleich zu Anfang ein Vergleich von Nr. 7 und 8 lehrt.

Die Zahl der Bilder, auf denen das erwähnte offenbare Missverhältniss in der Grösse zwischen Mensch und Pferd auftritt, ist weitaus die überwiegende. Völlig richtig sind Ross und Reiter vom Maler des Grundstockes eigentlich nicht ein einziges Mal dargestellt, doch sind auch einige Bilder vorhanden, bei denen dieser Uebelstand weniger in die Augen fällt, weil das Ross beim Galoppsprunge von selbst in Folge der Schrägstellung der Hinterbeine niedrigerer wird, ein Umstand, den auch Phidias bei seinen reitenden athenischen Jünglingen geschickt zu benutzen gewusst hat. Auf diese Weise erscheinen besonders bei den einzeln einhersprengenden Rittern, einem Herrn Walter von Meppe (Nr. 53), Herrn Hartmann von Aue (Nr. 60), Herrn Ulrich von Lichtenstein (Nr. 77) u. a. Ross und Reiter fast in richtigem Verhältnisse. Als charakteristische Beispiele vom Gegentheile seien angeführt: Nr. 8, 9, 12, 22, 23, 29, 32, 35, 59, 67, 81, 107 und 122. Wunderbar ist übrigens, wie schnell der Blick sich an derartige falsche Verhältnisse gewöhnt. Ein mit der mittelalterlichen Kunst und deren künstlerischen Freiheiten vertrautes Auge wird überhaupt kaum daran Anstoss nehmen, viel eher an den sonstigen Mängeln und Unrichtigkeiten in der Darstellung der Pferde, die wir oben bei der Einzelbeschreibung wiederholt hervorgehoben haben und die den Anschein erwecken, als ob der Maler nur selten ein Ross zu Gesicht bekommen hätte. Anderseits haben wir eine solche Fülle überraschend richtiger Bewegungsmotive und dem Leben abgelauschter Einzelheiten zu verzeichnen gehabt, dass man darüber die schlechte Zeichnung fast vergisst. Wie vortrefflich sind nicht das ungeduldige Scharren und Beissen (Nr. 12, 52, 54, 66, 81, 107), die Kampfeswuth (Nr. 8, 9, 13, 108), die Jagdlust (Nr. 67, 135), das Zusammenbrechen im Zweikampfe (Nr. 22), oder das Schäkern mit einem andern Pferde (Nr. 29, 122) dargestellt. Man möchte glauben, dass es einem Künstler, der so liebevoll das Leben des Pferdes beobachtet hat, doch auch möglich gewesen wäre, die Formen richtiger wiederzugeben, wir finden diesen Mangel aber durchweg, wie eine Modekrankheit, in der mittelalterlichen Malerei von unserm Rolandsliede (s. I. Theil S. 65) an die ganze Kunst des XV. Jahrhunderts hindurch bis auf Dürer. Auch in dem unsrer Handschrift zeitlich sehr nahe stehenden Wilhelm von Oranse in Kassel (s. unten S. 367 und 372) treten bei ungenügender Behandlung der Einzelformen überraschend gute und lebendige Motive in den Bewegungen der

Pferde auf, ebenso im gleichzeitigen Codex Balduini zu Trier und andern Handschriften dieser Art. Es wiederholt sich somit hier dieselbe Beobachtung, die wir oben bezüglich der Darstellung des bewegten menschlichen Körpers gemacht haben, dass nämlich der Mangel an Richtigkeit nicht ohne Weiteres auf Mangel an Geschicklichkeit zurückzuführen ist. Man betrachte nur, von einigen Resten des alten Schema (z. B. Nr. 36, Knietrommel) abgesehen, die meist vollendet durchgeführte Faltengebung, oder die leichte und natürliche Lösung schwieriger Gruppirungen (Nr. 49, 80), und es wird einleuchten, dass der Maler in den meisten Fällen, wo er die Formen und Proportionen schematisch vernachlässigt, Besseres hätte leisten können, wenn er gewollt hätte. Der deutlichste Beweis ist eben, dass er in allen Fällen, wo es galt, Ungewöhnliches, d. h. nicht in das Schema Passendes darzustellen, sich weitaus tüchtiger zeigt, als wo er in den alten breitgetretenen Bahnen wandeln konnte, wo es an Anregung zur Selbständigkeit fehlte.

Anders, als bei dem Missverhältnisse zwischen Pferd und Mensch, liegen die Dinge bei dem Missverhältnisse zwischen Haupt- und Nebenpersonen. Wir sahen, dass in der Regel bei letztern ein kleinerer Maasstab verwendet worden ist, als bei den Hauptpersonen, dass die Knappen, Diener, Krogiérer, Schreiber, Boten u. dergl. fast durchweg in der Grösse von Kindern dargestellt erscheinen. Auch hierfür fehlt es zwar nicht an Analogien aus der antiken und byzantinischen Kunst, offenbar hat diese ächt mittelalterliche Gepflogenheit aber gleichfalls mit künstlerischen Erwägungen nichts zu thun, sondern beruht rein auf meritorischer Schätzung der Bedeutung dieser Nebenfiguren für die betreffende Darstellung. Im Grunde mag freilich auch der Platzmangel mitgespielt haben.

In derselben unbekümmerten Weise wie mit den figürlichen Nebendingen ist der Maler schliesslich auch mit dem landschaftlichen und architektonischen Beiwerk verfahren. Man kann sich nichts Kindlicheres vorstellen, als die Art, wie z. B. der Felsabhang mit Sträuchern und Blumen auf den Bildern Nr. 67 und 111, die Waldlandschaft auf fol. 308ᵇ oder 314ᵇ, und die Meeresfluth auf den Bildern Friedrichs von Hausen (Nr. 41) und Ulrichs von Lichtenstein (Nr. 77) behandelt sind. Während das Wasser schematisch durch parallellaufende Wellenstriche angedeutet wird, in denen sich Fische und Unthiere tummeln, genügt zur Darstellung eines Baumes ein Stamm mit einer regelmässig über den Grund vertheilten Folge von spiralförmigen Zweigen mit stilisirten Blättern und Blumen. Dass auch hier Methode und nicht Unvermögen zu Grunde liegt, beweist die meist vortreffliche Darstellungsweise der verschiedenen Blattsorten, sowie einzelner Blüthen und Knospen, die übergross an den schwanken Zweigen zu hängen pflegen. Zuweilen verschmäht der Maler sogar die Darstellung des Stammes und der Zweige und bestreut den Hintergrund teppichartig mit lauter Blumen und Blüthen (Nr. 16), oder behandelt das Rankenwerk als rein ornamentale Zugabe, wie auf dem Bilde des Tannhäuser (Nr. 90) oder des Herrn Heinrich von Rugge (Nr. 44). Am sorglosesten und kindlichsten wird aber auf den Bildern des Grundstocks mit der Architektur verfahren. Wie manche trefflich empfundene und gut wieder-

gegebene Scene wird nicht durch jenes rücksichtslose Verachten aller Formen und Verhältnisse bei den Baulichkeiten vollständig verdorben. Wozu braucht der Toggenburger (Nr. 11) eine Leiter, da er doch bequem im Stehen auf den Söller hinauflangen könnte, von dem aus ihm die Liebste den Kranz darreicht; die Dame des Christian von Hameln (Nr. 31) könnte sich die Mühe sparen, den Sänger im Korbe heraufzuwinden, der aufgerichtet über den Zinnenkranz hinwegsehen würde, und auch der Herr Rubin (Nr. 54) hätte in Wirklichkeit keine Armbrust nöthig, sondern könnte seiner Geliebten die Botschaft direkt in die Hand drücken, wie dies z. B. der von Stamheim auf dem 88. Bilde unter gleichen Umständen thut. Anderseits ist es einem Leutold von Seven (Nr. 52) dadurch sehr bequem gemacht, vom Pferde aus mit seiner in der Burg befindlichen Dame einen Brief zu wechseln, und ohne den Sattel zu verlassen, vermag die Dame dem Hornberger (Nr. 81), der oben aus seiner Burg herausschaut, die Hände zu fesseln. Thüren und Fenster richten sich dabei in ihren Abmessungen lediglich danach, ob sie von den Personen des Bildes benützt werden oder nicht; doch ist auch hierin nicht einmal consequent verfahren worden. So würden z. B. zwar die Geliebte des Herrn Dietmar von Ast (Nr. 27) und Herr Hesso von Rinach (Nr. 39), noch eben, ohne sich zu bücken, in die betr. Thoröffnung hineinpassen, dagegen sollte es z. B. der Dame des Hadlaub (Nr. 125) schwer fallen, durch die dargestellte kleine Thür in die Kirche hinein zu gelangen.

Aber nicht nur in den Proportionen, auch in der Art des architektonischen Aufbaues und in der Wiedergabe der Einzelheiten verräth der Maler eine geradezu kindliche Anschauungsweise. Auffällig tritt dies auch bei der Colorirung der Bauwerke hervor. Die Vorliebe für das bunte Spiel der Farben hat den Maler hier zu Verirrungen schlimmster Art verleitet. Nicht nur, dass die Stockwerke und Gesimse sich in den grellsten Farben von einander abheben, das Quaderwerk wird ausserdem meistens noch bunt geadert und getüpfelt. Ob die Farben der Wirklichkeit entsprechen, spielt bei der Auswahl gar keine Rolle. Grüne, blaue, rosa, gelbe, lila, rothe Steine und Dächer wechseln beliebig ab. Ein Bauwerk wie das auf dem 52. Bilde zeigt z. B. von unten nach oben folgende Farbenreihe: Grün, Purpurroth, Grüngelb, Rothgelb, Zinnoberroth, Rothgelb, Grün und Rothgelb. Dabei ist die Art des architektonischen Aufbaues in der Regel eine ganz unmögliche und wirkt doppelt unnatürlich, weil der Mangel an Kenntnissen im perspektivischen Zeichnen den Zusammenhang der einzelnen Theile und ihre Grundformen nur ausnahmsweise erkennen lässt. Trotz des Vorherrschens des Rundbogens bei Fenstern und Thüren sind die Formen natürlich die des beginnenden XIV. Jahrhunderts, in dem die Handschrift entstanden ist, d. h. die der jugendlichen Gothik. Wir finden Drei- und Vierpässe, Spitzgiebel und Fialen, Rosetten und sonstiges Masswerk, Säulen und Pfeiler, kurz alle Einzelheiten der gothischen Formensprache verwendet, aber meist so unverstanden und falsch, dass unser Maler sich offenbar niemals ernstlich mit diesen Dingen beschäftigt haben kann. Und so construirt er denn seine gebogenen Giebel und Baldachine unbekümmert, ob sie in der Wirklichkeit

Stand halten würden und baut architektonische Monstra von Thürmen und Burgen auf, die oft geradezu das Lächeln herausfordern. Am langweiligsten wirken die ewig wiederkehrenden, quer durch das Bild gespannten bunten Zinnenkränze.

Der Mangel an künstlerischem Empfinden, wie er uns in der geschmacklosen Colorirung der Baulichkeiten entgegentritt, zeigt sich denn auch bei den Möbeln, Waffen, Geräthen, besonders aber auch bei den Thieren, die gleichfalls alle Farben des Tuschkastens aufweisen. In allen möglichen und unmöglichen Farben sind Pferde und Hunde angetuscht, erstere noch dazu fast ausnahmslos mit Tigerung versehen, die freilich in den Handschriften dieser Periode überall wiederkehrt und offenbar dem Geschmacke der Zeit entsprochen hat. Viel geschickter erscheint die Farbengebung bei den Kleidungsstücken. Trotz aller Buntheit ist hier selten das richtige Maass überschritten. Von grossem Nachtheil für die Deutlichkeit des Bildes erweist sich dabei freilich oft die gewissermassen vorschriftsmässige Uebereinstimmung von Waffenrock und Kuvertüre in Farbe und Zeichnung. So wirkt z. B. das Bild des Anhalters (Nr. 8) auf den ersten Blick wie ein Wirrwarr von bunten Klexen; erst nach längerem Hinschauen lösen sich die drei Gruppen der Kämpfenden von einander ab, und abermals nach einiger Zeit gelingt es erst, Rosse und Reiter, die in denselben Farben prangen, von einander zu trennen. Bei Herstellung der Vorlagen für die farbigen Copieen dieses Bandes ist dem Verfasser in augenscheinlicher Weise gerade bei diesem Bilde klar geworden, wie sehr die Farbengebung der Zeichnung zum Nachtheil gereicht hat. Die einzelnen Gruppen traten in ihrer vortrefflichen Anordnung solange klar und deutlich hervor, bis die Farben hinzu kamen und ein buntes Chaos daraus machten. Dennoch dürfte es unzulässig sein, hieraus auf die Thätigkeit eines besonderen Coloristen zu schliessen, der die Arbeit des Zeichners bis zu einem gewissen Grade verpfuscht hätte *). Eher möchte man noch bei Werken, wie dem erwähnten Wilhelm von Oranse, an eine solche getrennte Thätigkeit denken, da hier in der That zuerst sämmtliche Bilder gezeichnet und die Farben dann hinterher der Reihe nach aufgetragen worden sind. So erscheint denn dort auch nur eine Anzahl Miniaturen vollständig fertig, ein Theil erst mit wenigen Farben versehen, der Rest noch gar nicht vom Coloristen in Angriff genommen. Man verfuhr hierbei in der Weise, dass man zuerst einen Ton, z. B. Roth, hintereinanderweg, so lange die Farbe reichte, auf einer Reihe von Bildern anlegte, danach das Blau und so fort, bis die Bemalung vollendet war. Hiervon ist im Manesse-Codex nichts zu spüren. Die Bilder scheinen hier vielmehr unmittelbar nach der Vorzeichnung fertig ausgetuscht worden zu sein.

---

*) Zur Stütze einer solchen Anschauung möchten einzelne Vorkommnisse dienen, bei denen also der Colorist die Intentionen des Zeichners nicht richtig verstanden haben würde, wie z. B. die falschen Zügel auf den Bildern Nr. 8, 9 und 59; doch scheint auch hier die Annahme richtiger zu sein, dass der Maler sich selbst beim Coloriren nicht genau Rechenschaft mehr über seine ursprünglichen Absichten gegeben, sondern lustig darauf los gemalt, oder noch wahrscheinlicher, dass er sein Vorbild (s. unten) unverstanden copirt hat.

Ueber das dabei angewendete Verfahren unterrichten uns die Bilder ziemlich deutlich. An einzelnen Stellen treten nämlich mehr oder minder gut sichtbare Spuren des ursprünglichen Entwurfes hervor, welche erkennen lassen, dass es sich dabei nur um eine flüchtige Skizze, nicht um detaillirte Vorzeichnung gehandelt hat. Mit einem metallnen (Blei?-)Stifte, der leichte graue Striche auf dem Pergament hinterliess (s. z. B. Nr. 9, 15, 82, 84, 85, 86 u. s. f.), oder mit dem Pinsel und gelber Farbe (besonders gegen Schluss, z. B. Nr. 118, 134, 139 und 140) wurde der Gegenstand flott umrissen, und dann dem ausführenden Pinsel die Hauptarbeit überlassen. Man konnte dies um so leichter, da, wie wir an anderer Stelle nachweisen werden, wenigstens für die Grundstockbilder, in den Illustrationen der zu Grunde liegenden Originalhandschrift (Q) ein Vorbild gegeben war, das in den meisten Fällen direkt benutzt sein wird.

Von den Bildern des Grundstockes ist kein einziges unvollendet; denn wenn auch die häufig dort vorkommenden Schriftzettel oder Textbänder sämmtlich unbeschrieben und stellenweise sogar nur vorgezeichnet, d. h. nicht einmal mit Roth umrändert erscheinen, so ist diese Unterlassung doch zweifellos auf eine Aenderung des Planes in dieser Beziehung, nicht auf ein Versäumniss der Maler zurückzuführen. In dem Vorkommen dieser Schriftzettel (s. Nr. 1, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 33, 34, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 78, 79, 113 und 116) ist übrigens auch ein Hauptargument zu Gunsten der unten näher zu erweisenden Annahme eines älteren Vorbildes für den Grundstock des Manesse-Codex zu erblicken, während das Fehlen der Spruchzettel bei den Nachtragbildern für deren selbstständige Entstehung spricht. Nur bei einem Nachtragbilde, dem des Bruder Eberhard von Sax (Nr. 21), kommt ein solcher vor; dieser ist aber aus verschiedenen Gründen von uns als ein späterer Zusatz bezeichnet worden, dessen Veranlassung nur vermuthet werden kann. (Ueber das Fehlen des Wappens auf Nr. 82 und 92 s. unten.)

Wenden wir uns zur Kritik der Nachtragbilder und zunächst zu den 20 Bildern des Malers N I, so ist auch hierüber Manches bei der Feststellung der Unterscheidungsmerkmale bereits erwähnt. Im Ganzen zeigt sich N I in zeichnerischer Beziehung noch ebenso unfrei und ebensowenig im Besitze der erforderlichen technischen Ausdrucksmittel, wie G, trotzdem ist aber auch hier, noch mehr als bei Letzterm, ein Streben nach Naturwahrheit unverkennbar. Vor allen Dingen versucht N I, den Gesichtern jenen gleichmässigen, leblosen Ausdruck zu nehmen, der bei den G-Bildern so lähmend wirkt. Er erreicht dies zum Theil durch eine kleinere Zeichnung und stärkere Hervorhebung der Pupille, besonders aber auch durch häufige Anwendung eines schielenden Seitenblickes, der den Figuren, manchmal freilich an unrichtiger Stelle, etwas Listiges oder Lauerndes giebt. Daneben sind seine Gesten meist natürlich, selbst bei schwierigeren Problemen, wie z. B. auf dem Bilde des badenden Herrn Jakob von Warte (Nr. 20) oder bei der vortrefflichen Darstellung des Scheibenwerfens auf dem 114. Bilde. Auch die Charakterisirung der Figuren gelingt ihm in einzelnen Fällen nicht schlecht, mag es sich nun dabei

um einen alten kahlköpfigen Herrn, wie den genannten Minnesänger, oder um einen frommen Klosterbruder (Nr. 21), einen Juden (Nr. 119) oder Heiden (Nr. 73) handeln. Daneben sind anderseits Pferde, Beiwerk, Landschaftliches und Architektonisches nach denselben unkünstlerischen Principien und in derselben halb nachlässigen, halb kindlichen Weise behandelt, wie auf den Grundstockbildern. Durch Anwendung eines kleinern Maasstabes bei den darzustellenden Personen ist das auf den Grundstockbildern so störende Missverhältniss zwischen Pferd und Reiter meistens freilich beseitigt, an und für sich aber sind die Pferde sogar noch schlechter proportionirt und detaillirt, zuweilen sogar, wie auf dem Bilde des Markgrafen von Meissen (Nr. 7), von unbeabsichtigter Komik. Ebenso erscheint die Architektur mit unglaublicher Verachtung der Wirklichkeit in Zeichnung und Färbung behandelt, das Landschaftliche durchweg steif und stilisirt. In den bunten Adern des Quaderwerks und der Säulen erkennt man die Nachwirkung der romanischen Dekorationsweise, in den Umrahmungen auf Nr. 21 und 63 den Einfluss der Canones-Arkaden der früh-mittelalterlichen Handschriften. Von den Thieren gelingen dem Maler N I die Hunde (Nr. 74, 128) weitaus am besten.

Wie die Farbengebung (s. oben S. 355), so ist auch die Herstellungsweise der N I-Bilder eine von den G-Bildern abweichende. Statt eines fast farblosen Stiftes hat der Maler N I sich einer mit blasser, graublauer Tusche gefüllten Feder zur Vorzeichnung bedient, wie aus zahlreichen Spuren (besonders auf Nr. 4, 114 und 119) deutlich hervorgeht. Wie weit diese Vorzeichnung durchgeführt gewesen ist, lässt sich unter der deckenden Farbschicht nicht mehr feststellen. Die Schatten zeigen auch bei diesen Bildern vielfach bunte (changeant-) Töne, wie denn überhaupt das Streben nach Buntheit fast noch weiter getrieben erscheint, als bei den Grundstockbildern. Die Umrisse und die wichtigsten Faltenlinien sind mit Schwarz nachgezogen, doch ist der Maler N I hierin nicht consequent verfahren, wie ein Blick auf die Bilder des Herrn Jakob von Warte (Nr. 20) und Bruder Eberhard von Sax (Nr. 21) lehrt. Bei einigen Figuren fehlen hier die Contour- und Faltenstriche überhaupt, bei andern sind sie in einem dunklern Lokaltone nachgezogen. Im Ganzen sind die Bilder des ersten Nachtrages trotz der gerühmten Vorzüge den Bildern des Grundstocks weder stilistisch, noch technisch als ebenbürtig zu bezeichnen. Schon aus diesem Grunde ist nicht daran zu denken, dass Maler G und N I etwa dieselbe Person seien, und die vorhandenen Unterschiede auf Rechnung der dazwischen liegenden Zeit und verschiedener Zufälligkeiten gesetzt werden könnten (s. oben S. 357).

Weit näher stehen den letztbesprochenen Bildern die vier auf einem besondern Senio eingefügten B i l d e r d e s z w e i t e n N a c h t r a g e s (N II). Die Bewegungen sind hier noch freier und lebhafter, die Gruppirungen auf den beiden letzten Bildern noch natürlicher. Trotzdem bewegt sich das Mienenspiel in denselben engen Grenzen wie auf den N I-Bildern; das Landschaftliche ist ebenso kindlich behandelt, höchstens dass die Blätter der Bäume (auf Nr. 129 und 130) natürlicher gezeichnet erscheinen. Anderseits ist wieder

die Form des Baumes stets eine unnatürliche und schematische. In der Darstellung der Thiere, besonders der Vögel (Nr. 130), zeigt sich dasselbe liebevolle Beobachten der Wirklichkeit, wie auf den ältern Bildern unserer Handschrift, doch sind die Pferde wenn-möglich noch hölzerner und unförmiger gezeichnet. Die Technik ist ungefähr dieselbe wie bei den N I-Bildern, abgesehen davon, dass die Vorzeichnung mittelst eines Stiftes, wie bei den G-Bildern, vorgenommen zu sein scheint. Die Farbengebung ist keine einheitliche: neben den warmen Tönen der Grundstockbilder kommen gebrochene Töne vor, die der Palette von N I entnommen sein könnten.

Auch der vierte an den Bildern unserer Folge betheiligte Maler (Nr. III) bewegt sich in den drei auf ihn zurückzuführenden bunten Bildern (Nr. 19, 64 und 65[b]), sowie in der Zeichnung zum Gösli auf fol. 196[a] im Allgemeinen in denselben künstlerischen und technischen Bahnen, wie seine Vorgänger. Auch er erstrebt Lebhaftigkeit in Bewegung und Gruppirung, freilich auf dem ersten Blatte zu sehr auf Kosten der Deutlichkeit. Der grosse Maasstab des Figürlichen trägt aber hierbei wieder die Hauptschuld. Zur Darstellung eines derartigen Getümmels, wie es das Schlachtenbild des Grafen Werner von Honberg (Nr. 19) aufweist, fehlt es ihm ausserdem an zeichnerischer Gewandheit und Kenntnissen der Perspektive, so vortrefflich auch einzelne Figuren, wie z. B. der Vorkämpfer zu Fuss und die jammernden Frauen, gerathen sind. Weit besser gelungen erscheint der Zweikampf des Gösli (Nr. 65[b]), besonders in Bezug auf die Hauptfigur links, deren Streitross unbedingt eines der besten in der ganzen Folge ist. Auch das vorhergehende Bild (Nr. 64), bei dem freilich die Verzeichnung des Halses der Dame und die manierirte Körperhaltung störend wirken, steht ähnlichen Bildern des Grundstockmalers im Allgemeinen ebenbürtig zur Seite. Der Baum ist sogar natürlicher gerathen, als dies sonst in der Handschrift der Fall ist. Die nachträglich ausgeführte Federzeichnung zum Gösli (Nr. 65[a]) leidet, wie wir gesehen haben, an einigen Flüchtigkeitsfehlern, giebt aber im Ganzen ein erfreuliches Bild von dem Können des Malers und weist dem darauffolgenden Gemälde gegenüber sogar entschiedene Vorzüge auf. Bezüglich der Farbengebung steht N III dem Grundstockmaler am nächsten. Die Töne sind leuchtend und kräftig; die reichliche Verwendung des Silbers zu den Rüstungen und Waffen steigert den farbenfreudigen Eindruck sogar noch über die Buntheit der G-Bilder hinaus. Ueber die Art, wie der Maler N III die Bilder angelegt hat, fehlt uns jede Andeutung; denn dass die Federzeichnung nicht als eine Vorzeichnung zu betrachten ist, glauben wir oben (S. 217 f.) nachgewiesen zu haben.

Als Resultat vorstehender Betrachtungen ergiebt sich trotz mancher stilistischer und technischer Unterschiede eine solche Uebereinstimmung in den Leistungen und Anschauungen unserer vier, zweifellos dem Laienkreise angehörigen Maler, dass ihre zeitliche und örtliche Zusammengehörigkeit innerhalb ziemlich enger Grenzen, wofür auch Kraus (Vorrede S. 12) Rahn gegenüber entschieden eingetreten ist, ausser Frage steht. Bestimmen zu wollen, wie viel Jahre etwa zwischen den Arbeiten des einen und des andern Malers

liegen, erscheint dabei ebenso müssig, wie die Beantwortung der Frage, wesshalb nicht immer wieder derselbe Maler zu den Nachträgen verwendet worden ist. Ueber die örtliche Entstehung der Bilder hat uns, wie oben bereits (S. 350) hervorgehoben ist, die Kritik ihres Stiles und ihrer Technik keine weitern Anhaltspunkte geliefert. Wir kennen keine Züricher oder Konstanzer, nicht einmal allgemein eine Schweizer Malerschule des XIV. Jahrhunderts mit bestimmter Richtung und verfügen zur Vergleichung mit gleichzeitigen Arbeiten nur über ein geringes Material.

Die erste Stelle nimmt hierbei die Weingartner Liederhandschrift in Stuttgart ein, die wir oben bereits in jedem Falle mit der betreffenden Darstellung in unsrer Folge inhaltlich verglichen haben und im nächsten Abschnitte bezüglich ihres Verhältnisses zu unsrer Handschrift ausführlich besprechen werden. Daselbst wird auch über den Ursprung der Weingartner Bilder, ihre stilistischen und technischen Eigenthümlichkeiten zu handeln sein, so dass wir hier auf weitere Angaben verzichten und uns mit der Feststellung einer engen zeitlichen und örtlichen Zusammengehörigkeit beider Handschriften begnügen können.

Als eine zweite nahe verwandte, wenn auch äusserlich, besonders im Maasstabe ganz verschiedene Arbeit sind die gleichfalls oben (S. 271) bereits erwähnten, im ehemaligen Messnerhause von St. Johann in Konstanz an die Wand gemalten, jetzt nur noch in Copieen erhaltenen Bilder zu nennen, deren Entstehungszeit mit der unsrer Bilderfolge zusammenfallen dürfte. Der nahe stilistische Zusammenhang dieser Wandgemälde mit unsern Miniaturen ist bereits von W. Lübke richtig erkannt worden.*) Es sind dieselben knochenlosen, zarten, minniglichen Frauengestalten in faltigen, langen Gewändern, mit Schapel oder Schleier auf dem leicht geneigten Haupte, die dort am Webestuhl oder der Winde sitzen, die Spindel drehen oder den Hanf hecheln. Auch Einzelheiten, wie die gekreuzt schwebenden Füsse, das Herüberliegen von Kleidertheilen über dem Sitz, die Haltung der erregt erhobenen Hände, die Anordnung der Bettstatt mit dem Kissen und dergl. m. kehren dort in ganz ähnlicher Weise wieder. Dennoch können diese für die Technologie, wie für die Kenntniss des häuslichen Lebens jener Zeit gleich wichtigen Konstanzer Wandbilder, selbst wenn sie, was durchaus nicht nachweisbar ist, von einem dortigen Maler gefertigt sein sollten, nicht etwa als Beweis für den Konstanzer Ursprung unsrer Manesse-Bilder verwerthet werden**), denn der Charakter der damaligen Kunst in Süddeutschland ist, wie bereits hervorgehoben, ein so typischer und allgemeiner, ein so wenig nach Schulen und Lokal-

---

*) S. Mitth. der antiquar. Ges. in Zürich XV, 240 ff., sowie Schober, das alte Konstanz 1882, II, 29 f., 45 f.

**) Ebensowenig dürfte dies der Fall sein bezüglich der von Kraus (Vorrede S. 14) zum Vergleich angeführten beiden andern Wandgemälde aus dem Münster und der Dominikanerkirche, die dem Verfasser freilich nur nach den im ersten Bande der Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden veröffentlichten Abbildungen (Fig. 63 und Tafel III) bekannt sind.

gewohnheiten abgegrenzter, dass die Unterscheidung einer bestimmten örtlichen Malweise nur ausnahmsweise angängig ist. Weisen doch z. B. die Illustrationen des Codex Balduini Trevirensis (s. oben S. 97), der zwar aus derselben Zeit, aber aus ganz andrer Gegend stammt, in vielen Beziehungen eher noch eine engere Uebereinstimmung mit unsern Bildern auf, so im Gebärdenspiel und in den Stellungen, besonders aber auch in der Darstellung der Pferde und der Baulichkeiten, während die Eigenart des Trierer (?) Meisters sich im Streben nach Charakterisirung und Individualisirung der Persönlichkeiten zeigt, sowie in einer grösseren Ausdrucksfähigkeit, als sie unsern vier Malern zu Gebote steht. Technisch noch näher, als diese leicht colorirten Federzeichnungen, stehen den farbensatten Manesse-Bildern die Illustrationen zum Wilhelm von Oranse in der Königl. Bibliothek in Cassel, besonders die in einheitlichem Stile durchgeführten ersten 30 Bilder*), deren Herstellungsweise wir oben (S. 367) bereits kennen gelernt haben. Aber auch die nicht fertig getuschten, sondern nur in den Umrissen vorhandenen Darstellungen, wie z. B. die Turnierscene auf fol. 54[a], weisen eine Fülle nah verwandter Züge mit unsern Bildern auf, und doch wird Niemand darauf kommen, dies im Jahre 1334 auf Veranlassung eines hessischen Landgrafen entstandene Werk mit den Malern der Weingartner- oder Manesse-Handschrift in Beziehung setzen zu wollen. Dasselbe ist bei einigen andern gleichzeitigen Handschriften der Fall, die an verschiedenen Orten in der Schweiz oder im südlichen und mittleren Deutschland entstanden sind, während anderseits die zweitwichtigste schweizerische Profan-Handschrift dieser Zeit, der Münchener Tristan**), so viele stilistische und technische Abweichungen zeigt, dass die erwähnten Casseler Bilder als unserer Bilderfolge näher verwandt zu bezeichnen sind. Dasselbe ist bezüglich der St. Gallener Handschrift der Weltchronik der Fall***), trotzdem natürlich beide Werke auch eine Anzahl typisch übereinstimmender Züge mit unsrer Folge aufweisen. Jedenfalls kann keines derselben sich, was Schönheit, Reichthum und Grösse der Bilderfolge anbelangt, dem Manesse-Codex auch nur annähernd an die Seite stellen, und wenn auch manch alte werthvolle Profan-Handschrift des XIV. Jahrhunderts im Laufe der Zeit spurlos verschwunden sein mag, so haben wir doch Grund zu der Annahme, dass unsre Handschrift von jeher zu den kostbarsten und reichsten in ihrer Art zu rechnen gewesen ist.

D. Verhältniss unserer Bilderfolge zu den übrigen illustrirten Minnesänger-Handschriften.

Die Minnesänger-Handschriften, die hier in Betracht kommen, sind: 1) die Weingartner Handschrift (B) in der Königl. öffentl. Bibliothek in Stuttgart. Wahrscheinlich

---

*) Die Vorzeichnungen scheinen für alle Bilder von derselben Hand gefertigt zu sein, dagegen ist mit fol. 30[a] ein neuer Illuminator eingetreten.

**) S. darüber Rahn, Gesch. d. bild. Künste i. d. Schweiz S. 640 ff.

***) Rahn, ebenda S. 643 f.

aus Konstanz stammend, wo sie im Jahre 1483 vom Ritter Konrad Grünenberg für dessen Wappenbuch benutzt worden ist (s. oben S. 157) und sich im XVI. Jahrhundert im Besitz des Schultheissen Marx nachweisen lässt. Von diesem dem Kloster Weingarten geschenkt — seit dem Jahre 1613 dort bezeugt —, gelangte sie im Jahre 1810 mit den übrigen Bücherschätzen der aufgehobenen Reichsabtei nach Stuttgart*). Entstehungszeit ungefähr dieselbe wie die des Grundstockes des Manesse-Codex. 2) Das Nagler'sche Bruchstück (N) in Berlin (Ms. germ. 8° n. 125), ungefähr gleichzeitig mit B und C entstanden und im Jahre 1836 für die Königl. Bibliothek erworben, sowie 3) das Tross'sche Bruchstück (T), ebenfalls in der Königl. Bibliothek zu Berlin (Ms. germ. 4° n. 519) befindlich, aber aus dem Beginne des XV. Jahrhunderts stammend.

I. Die Weingartner Handschrift (B).

Sie enthält 25 Bilder zu 25 Dichtern, die sämmtlich auch im Grundstocke der Manesse-Handschrift (C) vorkommen**) und in der vorstehenden Einzelbeschreibung unsrer Bilderfolge in jedem Falle mit den entsprechenden Bildern in E verglichen worden sind. Eine zu diesem Zwecke aufgestellte Tabelle hat folgendes Resultat ergeben:

Von den 25 Bildern in B stimmen 20 mit den entsprechenden Darstellungen in C überein, und zwar 12 hiervon vollständig bis in Einzelheiten hinein, die übrigen gleichfalls soweit, dass die vorhandenen Abweichungen leicht auf Flüchtigkeit oder Mangel an Raum zurückgeführt werden konnten. Nur 5 Bilder (zu Ulrich von Gutenburg, Heinrich von Morungen, Hiltbold von Schwangau, Wilhelm von Heinzenburg und Rubin) lassen keine direkte Uebereinstimmung erkennen; es sind aber in B lauter solche mit allgemein gehaltenen Darstellungen, für die sich unschwer das entsprechende Bild in C an benachbarter Stelle, wie z. B. beim Heinrich von Morungen, ausfindig machen lässt. Wie wir sehen werden, ist auch die stilistische und technische Verwandtschaft beider Bilderfolgen eine so enge, dass sich von selbst die Frage nach ihrem Zusammenhange und nach der Ursache dieser auffälligen Uebereinstimmung aufdrängt.

Nur drei Möglichkeiten können hierbei in Betracht kommen: 1) entweder ist C durch B, oder 2) B durch C beeinflusst, oder 3) B und C gehen auf ein gemeinschaftliches Vorbild zurück.

Zunächst ist bei der ersten Annahme schon an sich unwahrscheinlich, dass die kleinen flüchtigen Bilder in B den grossen sorgfältigen Malereien in C zum Vorbild gedient haben. Dann zeigt aber auch die Betrachtung des Bildes zu den Liedern des Dietmar von Aste (B 8, C 27), dass höchstens das umgekehrte Verhältniss stattgefunden haben kann. Der Urheber der Weingartner Bilder hat nämlich aus Raummangel die Dame weggelassen, welcher

*) Näheres, sowie Litteratur über die Weingartner Handschrift und die beiden Berliner Fragmente am Schlusse von K. Zangemeister's Vorrede zur Wappen- etc. Ausgabe pg. X und XI.

**) Die 7 letzten, von 5 verschiedenen Händen eingetragenen Dichter entbehren sämmtlich eines Bildes.

der als Handelsmann verkleidete Sänger seine Waaren anbietet, so dass der Sinn des Vorganges aus B allein, d. h. ohne Vergleich mit C gar nicht erkannt werden würde. Aehnlich liegen die Dinge beim Bilde des Leutold von Seven (B 23 und C 52). Aber auch die zweite, hieraus sich ergebende Annahme, dass B aus C geschöpft habe, ist nicht zulässig. Hier erhebt die Textkritik Einspruch. Die Weingartner Handschrift enthält nämlich vielfach bessern und reinern Text als der Manesse-Codex, wie schon von der Hagen richtig erkannt hatte. Da nun nicht denkbar ist, dass Text und Bilder aus verschiedenen Quellen geschöpft seien, so ist der genannte Gelehrte auch bereits auf den dritten Ausweg gekommen, dass nämlich beiden Handschriften ein gemeinsames Vorbild zu Grunde liegt, eine Original- oder Urhandschrift (Q). Diese Benutzung einer gemeinsamen Quelle könnte in zweierlei Weise erfolgt sein: entweder so, dass B und C direkt Texte und Bilder aus Q entnommen haben, oder dass B und C aus verschiedenen Vorlagen geschöpft haben, die direkt oder indirekt auf dieselbe verloren gegangene Handschrift Q zurückgehen. Für diese letztere Annahme ist W. Wisser in einem Eutiner Gymnasial-Programm vom Jahre 1889 mit Entschiedenheit eingetreten, während F. Vogt in Breslau in der Zeitschrift für deutsche Philologie (XXIV, 1891 S. 90 ff.) die Nothwendigkeit einer Annahme von Zwischengliedern leugnet und die Abweichungen im Text und in den Bildern mehr auf die Eigenthümlichkeiten der gemeinsamen direkten Quelle zurückgeführt wissen will. Vogt sieht nämlich in Q nicht eine Sammelhandschrift, d. h. einen fertigen Band, der die Lieder der betreffenden Sänger und die dazu gehörigen Bilder enthalten habe, sondern vielmehr eine Handschriftensammlung, d. h. eine Anzahl loser, aber nach einem gemeinsamen Plane hergestellter und mit Bildern geschmückter Liederbücher. Er präcisirt somit nur die schon von Beneke und Pfeiffer vertretene Auffassung, wonach B und C aus einzelnen Liederbüchern geschöpft hätten, wie sie die fahrenden Sänger mit sich zu führen pflegten, und wie nach Hadloubs Versicherung nirgends im Reiche zahlreicher vorhanden gewesen seien, als im Hause der Manesse in Zürich. Während Wisser unbegreiflicherweise die Bilder unberücksichtigt gelassen hat, ist das Resultat der Vogt'schen Untersuchungen in erster Linie auf eine Vergleichung der beiden Bilderfolgen begründet, wobei er ungefähr zu den gleichen Ergebnissen mit uns kommt und die vorhandenen Abweichungen dadurch zu erklären sucht, dass B und C zu verschiedenen Zeiten aus Q geschöpft haben, und zwar B, als der Sammelband noch im Entstehen begriffen, C dagegen, als er bereits weiter gediehen war. Der Entscheid zwischen der Auffassung der beiden genannten Gelehrten ist auf dem Gebiete der Textkritik zu suchen; für unsere Zwecke genügt die Feststellung eines gemeinsamen, mehr oder minder direkt benutzten Vorbildes, sei es einer Sammelhandschrift, sei es einer einheitlich hergestellten Handschriftensammlung, welche gegen Ausgang des XIII. Jahrhunderts angelegt und, ebenso wie später B und C, allmählig durch Nachträge ergänzt worden sein wird. Der Copist von B entnahm dabei aus Q nicht nur die Texte,

sondern bei 20 Dichtern auch die Bilder, die ebenso von Q direkt oder indirekt in C übergegangen sind. Der Grund, wesshalb bei fünf Dichtern die Darstellungen in B und C nicht übereinstimmen, mag also darin liegen, dass bei diesen in Q keine Bilder vorhanden waren, die Copisten somit hier freie Hand in der Auswahl und Gestaltung ihrer Stoffe hatten. Dabei mögen dann Bilder anderer Dichter aus Q entlehnt und auf die betreffenden nicht illustrirten Dichter übertragen worden sein. So finden wir in B beim Herrn von Morungen (Nr. 16) dasselbe Bild, welches in C vor den Liedern des Herrn von Gliers (Nr. 28) steht. Erscheint somit durch die Art der Uebereinstimmung von B und C die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes für Beide erwiesen, so lässt sich doch auch aus den Bildern in C allein die Einwirkung einer Vorlage erkennen.

Bei einigen Bildern, z. B. bei dem des Anhalters (Nr. 8) und des Brabanters (Nr. 9), haben wir nämlich bereits erkannt, wie die hier auftretenden Unrichtigkeiten am natürlichsten auf Missverstehen oder flüchtige Benützung eines Vorbildes zurückzuführen sind; einen Hauptgrund für diese Annahme liefert aber auch die bestimmte Art der Ausführung der Grundstockbilder, die trotz der mangelhaften Vorzeichnung (s. oben S. 117) nirgends Unsicherheit oder Tasten entdecken lässt. Nur dadurch ward es gelegentlich auch ermöglicht, wie bei dem 9. Bilde, die ganze Composition ohne Schwierigkeit tiefer herabzurücken, oder Einzelheiten zu vertauschen (Nr. 84). Schliesslich haben wir ja auch das Vorkommen der unbeschriebenen Spruchbänder auf das Vorbild in Q zurückzuführen (s. oben S. 368).

Dass die Originale in Q auch mit Wappen versehen waren, erhellt aus der Uebereinstimmung der letzteren in B und C, die trotz mancher Abweichungen in Zeichnung und Tinktur bei den auch in dem Gegenstande übereinstimmenden 15 Bildern als eine so unverkennbare erscheint, dass sie kaum anders als durch Benützung eines gemeinsamen Vorbildes zu erklären ist. Die Verschiedenheit der Wappen des Herrn von Morungen in B (Nr. 16) und C (Nr. 34) ist dabei in derselben Weise wie oben darauf zurückzuführen, dass an dieser Stelle im Original das Wappen gefehlt haben wird, und der eine Copist das des schwäbischen Geschlechtes, der andere das des Mannsfeldischen nachträglich hinzugefügt hat. Anders liegen die Dinge beim Wappen des Herrn Rubin (B 24, C 54). Hier hat offenbar der Copist von B aus Versehen dem Herrn Rubin das Wappen des in B ausgelassenen Herrn Walter von Metz gegeben, der in Q (ebenso wie jetzt noch in C) unmittelbar vorhergegangen sein wird, ein weiterer Beweis für unsere Annahme, dass die Bilder bereits in Q mit Wappen versehen gewesen sind. Dass letztere auch auf drei im Gegenstande von einander abweichenden Bilderpaaren (B 14, C 32; B 21, C 46; B 22, C 51) übereinstimmen, könnte darauf zurückgeführt werden, dass in Q zur Zeit, als die Abschriften von B und C oder deren Vorlagen daraus gefertigt wurden, zwar noch kein Bild, wohl aber bereits das Wappen des betreffenden Sängers angegeben war, wahrscheinlicher ist aber, dass es sich hier um spätere selbständige Eintragungen handelt. Wenigstens kann bei den beiden bekannten

Geschlechtern des Hiltbold von Schwanegau und Wilhelm von Heinzenburg eine von einander unabhängige Angabe des richtigen Wappens in beiden Handschriften nicht Wunder nehmen, während freilich das Wappen des Ulrich von Gutenburg sonst nicht bezeugt erscheint, ausser im Grünenberg, der aber, wie wir oben gesehen haben (S. 157), mit seinen Wappen auf fol. CXXVIII direkt auf die Weingartner Handschrift zurückzuführen ist. Auf diese Weise erklärt sich auch das Fehlen der Wappen auf dem 1., 2., 12. und 25. Bilde der Weingartner Handschrift: sie fehlten in Q. Während sie aber der Copist der Manesse-Handschrift nachträglich zufügte, wurde dies in B, sei es aus Nachlässigkeit, sei es aus Unkenntniss oder Raummangel unterlassen.

Die Wichtigkeit dieser Untersuchungen für die Frage nach der Richtigkeit der in B und C dargestellten Minnesänger-Wappen leuchtet ein. Haben z. B. die Maler in B und C, wie in den angeführten beiden Fällen, selbständig dieselben Wappen nachgetragen, so ist an deren Richtigkeit nicht zu zweifeln. Anderseits ist die Uebereinstimmung der Wappen in beiden Handschriften in den Fällen für unsere Frage werthlos, in denen die Benützung eines gemeinsamen Vorbildes durch die Uebereinstimmung des bildlichen Gegenstandes bewiesen ist. Hier wurde eben das Wappen ohne weitere Prüfung mit abgemalt. Bei der Besprechung der Wappen unserer Handschrift werden wir hierauf zurückzukommen haben.

Zur Beantwortung der wichtigen Frage, in welchem Umfange über die auch im Weingartner Codex enthaltene Bilderzahl hinaus die Urhandschrift dem Manesse-Codex als Vorbild gedient hat, fehlt es uns an Anhaltspunkten. Hier liegt abermals die Entscheidung in der Textkritik. Berücksichtigen wir aber den Umstand, dass Composition und Stil der Grundstockbilder im Ganzen dieselben bleiben, und wenigstens in einem Falle (s. unten S. 377) eine weitere Beeinflussung nachweislich ist, so gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, dass wohl die grosse Mehrzahl, vielleicht sogar alle Grundstockbilder in C auf Originale in Q zurückzuführen sind. Der Copist von C müsste sich sonst in der That überraschend schnell und gut in die Compositions- und Anschauungsweise des Urhebers des Original-Cyclus hineingearbeitet haben.

Für den Vergleich der künstlerischen und technischen Eigenschaften der Bilder in beiden Handschriften kommt natürlich ebenfalls lediglich der Grundstockmaler G in Betracht. Im Grossen und Ganzen stehen der Meister der Bilder in B und unser Grundstockmaler auf derselben künstlerischen Stufe, so dass unter Berücksichtigung des kleineren Maasstabes und der sich daraus ergebenden Veränderungen das, was wir über den Stil und die Mache unserer Grundstockbilder ausgeführt haben, allgemein auch für die Bilder der Weingartner Handschrift zutrifft. Dieselbe Starrheit und Leblosigkeit in den Gesichtern, dieselbe Gespreiztheit und Lebhaftigkeit in den Bewegungen, dieselben Mängel in den Verhältnissen, dieselben ungeschickten Pferde, stilisirten Bäume und Felsen, dieselbe Freude am Bunten bei noch häufigerer Anwendung des mi-parti in der Kleidung; anderseits aber auch

dieselbe Sicherheit und Bestimmtheit der Umrisse, Klarheit der Faltengebung und Deutlichkeit des Vortrages, welche bei der Betrachtung der Bilderfolge für manche der oben angegebenen Mängel entschädigen müssen. Die Farbenskala bietet die Hauptabweichung: Roth und Blau, die Lieblingsfarben des Grundstockmalers, sind meist nicht so leuchtend und rein, zudem oft durch Rosa und Lila ersetzt. Dadurch ist der lebhafte, prächtige Eindruck der Manesse-Bilder wesentlich abgeschwächt, wie denn auch statt Gold und Silber, Gelb und Weiss verwendet worden sind. Hinzu kommt, dass die technische Ausführung in der kleinen, unscheinbaren Stuttgarter Liedersammlung bei Weitem nicht die sorgfältige ist, wie in unsrer grossen Pracht-Handschrift, und dass die Erhaltung der Bilder in B Manches zu wünschen übrig lässt*). In der Umrahmung bieten die Weingartner Bilder eine grössere Abwechslung. Zwar kommen auch die beiden Hauptmotive unserer Grundstockbilder: drei Streifen und Rautenmuster, wenn auch meist in anderer Farbenzusammensetzung, wiederholt vor, daneben sind aber auch Motive verwendet — Rankenzüge mit Blättern, Theilung mittelst Dreieck- und Wellenlinien —, die wir im Manesse-Codex, vielleicht nicht ohne Zusammenhang, erst bei den Nachtragbildern finden.

Die Kritik der Bilderfolge des Weingartner Codex ist somit dahin zusammenzufassen, dass es sich um Arbeiten eines Copisten handelt, der mit dem Verfertiger der Grundstockbilder des Manesse-Codex direkt oder indirekt aus derselben Quelle geschöpft und ihm zeitlich und örtlich sehr nahe gestanden hat. Ob dabei die Folge in B ein paar Jahre früher als die in C entstanden ist, ob beide Maler derselben Stadt angehört haben oder nicht, diese und ähnliche Fragen dürften kaum je mit Sicherheit zu entscheiden sein.

II. Das Nagler'sche Bruchstück
(Abbildung auf Tafel XV).

Dies besteht aus zwei ungleich beschnittenen Pergamentblättern in klein Octav. Das erste (in der Mitte 10,7 cm breit und 17,3 cm hoch) enthält auf der Vorderseite unter der Ueberschrift Herr Heinrich von Stretelingen eine bunte Darstellung, die, wie wir sehen werden, mit dem 30. Bilde im Manesse-Codex sowohl hinsichtlich des Gegenstandes, wie des Wappens übereinstimmt. Die Rückseite, ursprünglich leer, ist von jüngerer Hand mit fremdem Text beschrieben worden. Das zweite Blatt (in der Mitte 11,7 cm breit und 17,1 cm hoch) enthält auf beiden Seiten lediglich Text (zu je 33 Zeilen) und zwar aus den Liedern des Toggenburgers: Anfang Str. 8 Z. 5 noch zefröden bis Ende Str. 22 hulde. Für die

*) Die erwähnten Reproduktionen der Stuttgarter Bilder im V. Bande der Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart (1843) geben besonders in den Farben keine zutreffende Vorstellung von den Originalen. Das Roth ist viel zu farblos, das Gelb zu wenig warm, das Grün fast durchweg zu dunkel. Ausserdem sind Rosa und Lila des Originals meist durch Grau wiedergegeben. Die Zeichnung im Ganzen ziemlich gut.

auf der ersten Seite fehlende Strophe 10 sind 5 Zeilen leer gelassen. Die grossen Anfangsbuchstaben der Strophen stimmen in dem Wechsel von Roth und Blau (s. oben S. 343) genau mit den betreffenden Stropheninitialen des Manesse-Codex überein. „Die Texte sind einander fast buchstäblich gleich; dennoch ist keiner von dem andern unmittelbar abgeschrieben“ (Urtheil Lachmann's auf einem dem Bruchstücke vorgehefteten Blatte). Man sollte meinen, dass das Fehlen der 10. Strophe in dem Nagler'schen Fragmente für die Beurtheilung des Verhältnisses beider Handschriften zu einander von Bedeutung sein müsste; bei genauerer Prüfung ergiebt sich aber, dass auch in der Manesse-Handschrift hier ursprünglich eine Lücke vorhanden war, die erst nachträglich mit der betreffenden Strophe ausgefüllt worden ist. Dies beweist sowohl der Umstand, dass der Schreiber wegen mangelnden Platzes gezwungen war, in der letzten Zeile auf den Rand hinüber zu schreiben, als auch der abweichende Charakter der Schriftzüge in unverkennbarer Weise. Das von beiden Copisten benutzte Original hat somit zweifellos an dieser Stelle eine Lücke aufgewiesen, die von beiden Copisten in ihre Abschriften aufgenommen, aber nur in der Manesse-Handschrift nachträglich ausgefüllt worden ist. Dass dies bald nach Herstellung der Abschrift geschehen sein muss, ergiebt sich aus der Uebereinstimmung der Initiale der nachgetragenen Strophe mit den übrigen Strophenanfängen. Der Miniator wird also, als er die Initialen dieses Blattes vornahm, die Strophe bereits nachgetragen vorgefunden haben. Ist somit auch für die Frage nach der Priorität beider Abschriften aus diesem Fehlen der 10. Strophe in N kein Anhaltspunkt zu gewinnen, so ergiebt sich doch auch hieraus unzweifelhaft die Benutzung einer gemeinsamen Textquelle.

Eine eingehende Vergleichung des Berliner Bildes mit der entsprechenden Darstellung in unserer Handschrift haben wir oben (S. 162) bereits vorgenommen. Trotz mancher Abweichungen im Einzelnen haben wir auch hier einen engen Zusammenhang festgestellt, und zwar einen noch engeren als zwischen den meisten Bildern in B und C. Dies bezieht sich nicht nur auf die Färbung — Roth, Blau und Gold spielen die Hauptrolle — sondern auch auf den Stil und die Zeichnung, worin der Urheber des Nagler'schen Fragments unserm Grundstockmaler zum Verwechseln ähnlich erscheint. Besonders bezeichnend ist auch das Fehlen der Liniirung auf der Bildseite, während die Textseiten liniirt sind, wie in C. Die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes ist somit — da direkte Abhängigkeit von einander aus textlichen Gründen (s. oben) ausgeschlossen erscheint — auch diesmal unumgänglich. Für die oben berührte Frage nach dem Umfange der Abhängigkeit der Manesse-Handschrift von Q ist diese Thatsache von Wichtigkeit, da sie wenigstens in einem Falle beweist, dass aus Q mehr Darstellungen in C übergegangen sind, als durch den Vergleich mit den Weingartner Bildern nachweislich ist. Wie bereits oben (S. 162) hervorgehoben, ist zu bedauern, dass der Copist der Weingartner Handschrift den Stretlinger in seine Sammlung nicht mit aufgenommen hat, somit eine Bestimmung der Beziehungen zwischen B und N und Beider zu C, welche von grösster Bedeutung sein

würde, nicht möglich ist. Im Allgemeinen liegt also auch diesmal ein naher zeitlicher und örtlicher Zusammenhang vor, ohne dass die Priorität der einen oder andern Handschrift, oder die Herkunft aus einer bestimmten Stadt oder Gegend zu bestimmen ist*). Jedenfalls ist aber auf Grund der beim Wälschen Gaste und andern ältern Handschriften gemachten Erfahrungen aus der Uebereinstimmung dieses einen Bildes in C und N der Schluss gerechtfertigt, dass auch die übrigen, verloren gegangenen Bilder in N mehr oder weniger treu mit denen der Manesse-Handschrift übereingestimmt haben werden.

III. Das Tross'sche Bruchstück**)
(Abbildung auf Tafel XVI).

Es handelt sich hierbei um zwei Doppelblätter (20 cm breit und 27 cm hoch), welche die beiden äussersten Bogen der XXI. Lage einer Lieder-Handschrift des XV. Jahrhunderts gebildet haben***). Der Text ist in zwei Columnen geschrieben und enthält, auf fol. 1α beginnend und auf fol. 3γ endigend, die Lieder des Heinrich von Morungen. (Die beiden in der Mitte fehlenden Doppelblätter enthielten die Strophen 30,5 diu tot bis 92,1 dur daz ſtand.) Hieran schliesst sich ein farbiges Bild des Schenken von Limburg — ohne Ueberschrift, die verblasste Vorschrift lautet: Der von Limpurgk —, das den Raum der zweiten Kolumne 3δ sowie die ganze gegenüberliegende Seite (4α und β) einnimmt. Die letzte Seite (4γ und δ) enthält den Beginn der Lieder des Limburgers bis zur 6. Zeile der 6. Strophe: ir lieblicher lib. Die Schrift des Textes und der Stil der beiden Initialen (fol. 1α und 4γ) weisen die Handschrift in's XV. Jahrhundert und nicht in's XIV. Jahrhundert, wie von der Hagen (V, 77) annimmt, der freilich für das Bild eine jüngere Entstehungszeit gelten lassen will. Text und Bild sind vielmehr gleichzeitig entstanden und gehen mittelbar auf dieselbe Quelle zurück, aus der die Copisten der drei bisher betrachteten Lieder-Handschriften geschöpft haben. Dabei war dem Copisten des Textes die Bedeutung des Farbenwechsels bei den Strophenanfängern nicht mehr bekannt, so dass rothe und blaue Initialen ohne Rücksicht auf den Tonwechsel einander ablösen.

Das Bild (der Lichtdruck auf Tafel XVI giebt etwa die halbe Grösse wieder) zeigt unverkennbare Verwandtschaft mit dem Bilde des Limburgers (Nr. 35, fol. 82ᵇ) im Manesse-Codex. Die Abweichungen ergeben sich theils daraus, dass das Bild in die Breite gezogen worden ist, wobei die Figuren weiter auseinander gerückt und um eine vermehrt werden konnten, theils sind sie Folgen der eingetretenen Umwandlung des Stiles und der Tracht. Der Ritter erscheint in voller Plattenrüstung mit purpurrothen gezaddelten

*) Unsere Abbildung auf Tafel XV giebt die natürliche Grösse wieder.

**) Ueber die Erwerbung berichtet von der Hagen im Bildersaal S. 75. Daselbst auch eine ausführliche Beschreibung des Bildes.

***) Auf der letzten Seite unten befindet sich nämlich die Signatur XXI.

Aermeln und einem Schellengürtel, die Beide etwa dem Anfange bis Mitte des XV. Jahrhunderts angehören. Auch die Form der Tartsche, die der Knappe am Arm trägt, und die Kleidung der Dame entsprechen dieser Zeitbestimmung. Den schweren goldnen Helm, dessen Hörner-Zimier hier nicht mit Pfauenfedern besteckt erscheint (s. oben S. 169), trägt der Ritter mit hochgeschlagenem Visir auf dem Haupte, während er ihn auf dem älteren Bilde aus der Hand der Dame entgegennimmt; statt dessen reicht ihm diese einen grünen Kranz dar, nach dem der Ritter mit der entblössten Linken greift. In der Linken hält sie ihm einen goldnen Ring hin. Die schwere silberne Plattenrüstung mit vergoldeten Gelenktheilen hindert den Ritter am Knieen, so dass er nur ein wenig die Kniee beugt. Steif und unbeholfen steht ihm die Dame gegenüber, hochgegürtet und untersetzt, in einem feuerrothen Ueberwurfe, aus dessen lang herabwallenden, geschlitzten Hängärmeln die bauschigen Aermel des blauen Unterkleides herausschauen. Um die Brust schlingt sich eine mit goldenen Lilien behängte goldene Kette, deren Ende über den Rücken fällt, während auf den blonden Flechten in der Mitte aus einer goldnen Agraffe eine goldene Feder senkrecht empor steigt. Der Kopf ist leise gesenkt, das Auge ausdruckslos auf den Ritter gerichtet, der seinerseits gerade vor sich hin starrt. Hinter ihm, d. h. zuäusserst links im Bilde, erblicken wir einen reich aufgezäuntem Braunen (in Abmessungen und Zeichnung den Pferden im Manesse-Codex nahe verwandt) und dahinter stehend einen Knappen in voller Rüstung, aber baarhäuptig, die Fahne des Ritters mit lang flatterndem Wimpel in der Linken und den Streitkolben in der Rechten haltend. Mit dem Unterarme hält er zugleich die Tournierlanze an den Körper gedrückt, am Oberarme hängt die Tartsche, welche ebenso wie die Sturmfahne von Silber und Roth viermal mit Spitzen getheilt ist. Dagegen zeigt der oben rechts neben der Fahne frei schwebend angebrachte Wappenschild das vollständige viergetheilte Wappen des Erbschenken (s. oben S. 170), wie solches erst seit dem XV. Jahrhundert aufgekommen zu sein scheint. Trotz der Erweiterung der Figurenzahl, der aufgewendeten Farbenpracht und der reichen Anwendung von Gold und Silber ist der Eindruck des Bildes kein erfreulicher und ein Vergleich des ältern mit dem jüngern Bilde muss unbedingt zu Gunsten des ersteren ausfallen. Die Hauptgruppe ist dort weit wirkungsvoller, das Ganze frischer, unmittelbarer.

Dass unser Bild im Manesse-Codex dem Maler des Bildes im Tross'schen Bruchstücke zum Copiren vorgelegen hat, ist nicht nur möglich, sondern wird dadurch sogar wahrscheinlich, dass „beide Handschriften (mit Ausnahme von einigen Versehen, deren jede ihre besonderen hat) in der Orthographie und dem Texte beinahe buchstäblich übereinstimmen" *). Immerhin ist aber auch die Annahme eines nur indirekten Zusammenhanges von T und C zulässig, zumal da der Umstand, dass das Bild in T im Gegen-

*) Citat aus der auf die Innenseite des Deckels des Berliner T-Fragments eingeklebten handschriftlichen Beschreibung.

sinn von dem in C erscheint, auf die Benützung eines Mittelgliedes in Gestalt einer Pause von einem jüngeren Bilde hinweist. Das Fehlen des betreffenden Bildes in der Weingartner Handschrift ist auch diesmal (s. oben S. 378) sehr zu bedauern.

Als das Ergebniss vorstehender Vergleichungen lässt sich erkennen, dass die Bilder in dem Manesse-Codex und der Weingartner Handschrift, sowie das ältere der beiden Berliner Bilder unmittelbar oder mittelbar auf eine einzige Urhandschrift zurückgehen. Denn sind wir auch bei dem gleichzeitigen Nagler'schen Bruchstücke nur auf ein einziges Bild zum Vergleiche mit der Folge in C angewiesen, so ist doch, wie oben bereits hervorgehoben, der Schluss von der Uebereinstimmung des Einen erhaltenen auf die Uebrigen verloren gegangenen durchaus berechtigt. Die Verhältnisse liegen hier ähnlich, wie bei den Illustrationen zum Rolandsliede, wo uns ausser den Heidelberger Zeichnungen nur noch die beiden Nachbildungen aus dem verbrannten Strassburger Exemplar in Schilter's Thesaurus antiqu. Teut. erhalten sind*). Mussten wir uns damals noch mit einer gewissen Zurückhaltung über die Stammesverwandtschaft beider Bilderreihen aussprechen, so haben die vorstehenden Untersuchungen über den Bilderkreis zum Wälschen Gaste, über die Bilderinitialen des Psalters und theilweise auch über die Rechtsbücher (s. oben S. 81) so unumstössliche Beweise für die Stetigkeit der Tradition bei den mittelalterlichen Illustrations-Folgen geliefert, dass wir mit einer gewissen Bestimmtheit auch im vorliegenden Falle eine solche Typenbildung von einer Urhandschrift aus proklamiren dürfen. Wie wir oben (S. 66 f.) bereits ausgesprochen haben, werden die Beispiele nach dieser Richtung hin sich voraussichtlich im weitern Verlaufe dieser Arbeit (Theil III) derart mehren, dass schliesslich in der Bilderfabrikation des Mittelalters ein Schematismus von bisher nicht geahnter Strenge hervortritt.

III. Tracht, Geräth und Wappen in den Bildern der Handschrift.

Wir schliessen die Betrachtung des Manesse-Codex mit einem Ueberblick über die Resultate, welche sich aus dem Studium der Bilder für die Geschichte der Tracht, des Geräths und des Wappenwesens zu Beginn des XIV. Jahrhunders ergeben. Die unvergleichliche Wichtigkeit der Handschrift auch in dieser Beziehung ist von jeher, d. h. seit man sich mit diesen Dingen wissenschaftlich beschäftigt hat, anerkannt worden**).

*) S. Miniaturen I, 68 f.

**) Um so auffälliger freilich, dass Alwin Schultz sowohl in „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger" (2. Auflage, Leipzig 1892), wie in seinem jüngst erschienenen „Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert" (Grosse Ausgabe in 2 Bänden, Wien 1892) den Manesse-Codex verhältnissmässig wenig benutzt hat, wie er denn überhaupt, nicht zum Vortheil seiner so sehr verdienstvollen Arbeiten, dem reichen Anschauungsmaterial der Heidelb. Univ.-Bibl. nicht die gebührende Beachtung gewidmet zu haben scheint.

Durchweg begegen uns, wenn auch meist nur in flüchtigen Umrissen wiedergegeben, in den neueren Werken über Costüm und Cultur des deutschen Mittelalters die bekannten Gestalten der Manesse-Bilder, so besonders auch in der grossen H. Weiss'schen „Costümkunde" (Stuttgart 1864—1872), die trotz mancher Mängel immer noch den ersten Rang unter den einschlägigen Werken beanspruchen darf. Wiederum ist von der Hagen hier bahnbrechend vorgegangen, und zwar nicht nur in den vereinzelten Bemerkungen gelegentlich der Beschreibung der Bilder im IV. Bande der „Minnesänger", sondern auch im Rahmen einer zusammenhängenden Darstellung, im Texte zu seinem im Jahre 1856 erschienenen „Bildersaal altdeutscher Dichter". Während der genannte Gelehrte aber neben den Bildern unserer Handschrift auch andere gleichzeitige Bildwerke (Elfenbeinreliefs, Grabmäler u. dergl.) in die Betrachtung hineingezogen hat, werden wir uns im Rahmen dieses Werkes darauf beschränken, festzustellen, in welchen Formen die einzelnen Gegenstände, zunächst des täglichen Lebens: Bewaffnung, Geräth und Bekleidung, auf unsern Bildern zur Erscheinung kommen. Es handelt sich also um die Vorführung von Einzelheiten, deren Verwerthung für die Geschichte des mittelalterlichen Costüms anderen Federn überlassen bleibt.

A. Tracht und Geräth.

Wir beginnen mit der Beschreibung der kriegerischen Ausrüstung von Ross und Mann.

a) Schutzwaffen.

Der Helm erscheint sowohl als Wappenstück, wie als Rüstungsstück durchweg in der alten Form des Topfhelms (helm-vaz), dessen Façon aber nicht nur bei den vier Malern, auf die wir die ganze Folge zurückgeführt haben, sondern auch innerhalb der Bilder desselben Malers nicht unerheblich abweicht. So sehen wir ihn bei dem Maler des Grundstocks in der Regel mit der ursprünglichen graden Deckplatte — was die Anbringung des Zimier wesentlich erleichterte —, daneben aber auch mit geringer und grösserer oberer Wölbung, hier und da sogar fast kugelförmig dargestellt. Die untere Begrenzung vorn ist bald flach gerundet, bald in flachem Spitzbogen, oder mit auswärts gebogener Spitze gezeichnet. In Profilansichten erscheint die Hinterwand meist senkrecht und geradlienig, öfters aber auch gebogen und sogar geschweift bis in den Nacken hinein reichend. Regelmässig wiederkehrend ist dabei die Aushöhlung der untern Seitenränder, die auf den Schultern ruhten und das erdrückende Gewicht des Topfhelms von dem Scheitel auf diese übertrugen. Die Maler des ersten und zweiten Nachtrages (N I und N II) bevorzugen eine nach oben spitzrund zulaufende Form, während N III neben dem platten, ebenfalls einen kugelförmigen obern Abschluss des Topfhelmes zeigt. Auf dem Bilde des Herrn Otto vom Turne (Nr. 64) ist sogar ein kegelförmig nach oben verlaufender Helm dargestellt, doch haben wir hier in dem hohen oberen Theile wohl nur ein mit drei schwarzen Kugeln oder Bäuschen

besteektes Zimier zu sehen, das von dem Maler aus Nachlässigkeit mit dem Helme vergoldet worden ist. (Auf dem 19. und 63. Bilde tritt diese Trennung deutlicher hervor). Derselbe Maler zeigt uns dann auch sowohl auf dem Bilde des Grafen Werner von Honberg (Nr. 19), wie auf der Federzeichnung zum Gösli (Nr. 65a) Topfhelme mit anscheinend abschlächtigem Visier, wie solche seit dem Anfange des XIV. Jahrhunderts auch in Deutschland allmählig aufkamen*). Den breiten Augenschlitz, der auf dem erstgenannten Bilde das Visier durchquert, scheint der Maler auf der Skizze zum Gösli lediglich vergessen zu haben. Merkwürdig, dass das eigentliche Bild (Nr. 65b) keine Visierhelme, sondern die gewöhnlichen Topfhelme mit Sehspalt und Luftlöchern zeigt.

In der Zeichnung der Luftlöcher des Topfhelmes herrscht zwischen dem Maler des Grundstocks und den Nachtragmalern eine gewisse Verschiedenheit. Wir wissen aus erhaltenen Exemplaren (nach dem im Berliner Zeughaus erhaltenen Topfhelme sind die vortefflichen Darstellungen auf Tafel X des Heraldischen Handbuches von F. Warnecke, Frankfurt a. M. 1887 hergestellt), dass der aus vier Stücken bestehende Vordertheil des Topfhelmes an den Stössen durch übergelegte Laschen gesichert war, welche sich rechtwinklig durchkreuzten. In dem horizontalen Theile befanden sich die beiden breiten Schlitze für die Augen, unterhalb deren dann noch eine Anzahl Luftlöcher in die Helmwand eingebohrt waren. Diese Anordnung ist auf den Bildern der Nachtragmaler deutlich wiedergegeben (s. Tafel X und XII). Anders beim Maler G. Hier sind auf beiden Hälften der Vorderseite je drei der Backenbegrenzung, den Stirnknochen und dem Nasenrücken entsprechende Linien angegeben, innerhalb deren der Sehspalt wie ein Auge angebracht liegt; darunter dann einige Luftlöcher. Durch diese auf den goldenen und silbernen Helmen zuweilen verwischte, bei den rothen, blauen und gelben aber durchweg deutlich sichtbare Detaillirung erhält der Topfhelm oft ein dem menschlichen Antlitz ähnliches Aussehen (vergl. Tafel XI). Es handelt sich also hier offenbar um eine andere Construktionsweise des Vordertheils, wovon uns leider kein Beispiel in natura erhalten ist. Die weiss aufgelegten Lichtkanten legen die Vermuthung nahe, dass es sich bei den erwähnten Gesichtslinien um herausgetriebene Gräte handelt, hinter denen die flachen Theile mit den Sehspalten und Luftlöchern etwas zurücktraten.

Ausser dem Topfhelme kommt auch die einfache halbkugelförmige Eisenkalotte ohne Ausschnitt und Rand, in der Regel als Kopfbedeckung von Knechten und Bauern (Nr. 19, 61, 109, 121 und 122), ausnahmsweise aber auch einmal bei einem Minnesänger (Nr. 108) verwendet vor; meist silbern, hier und da aber auch bläulich (Eisen), einmal schwarz mit goldnem Randstreifen. Davon deutlich zu unterscheiden ist die Eisenhaube des Christian von Lupin (Nr. 73), die vorn etwas ausgeschnitten und tiefer in den Nacken herabreichend, sich mehr der Beckenhaube nähert, die man unter dem Topfhelme

*) S. Böheim a. a. O. S. 35. Ueber die Topfhelme im Allgemeinen s. a. Seyler a. a. O. S. 101 ff.

zu tragen pflegte (s. u.) Der vorderste der das Vieh wegtreibenden Söldner auf Nr. 121 trägt eine mit aufgebogenem Rande versehene Kopfbedeckung, die sonst nicht wieder in der Handschrift vorkommt und von der man nicht weiss, ob sie aus Eisen oder aus einem weichen, filzartigen Stoffe bestehend, zu denken ist. Daneben erscheint bei Maler I und III auch einigemal (Nr. 18, 19, 73 und 75) der flache Eisenhut mit herabgebogener Krempe, der dann im XV. Jahrhundert allgemein beliebt wurde und den Uebergang zu den als „Schallern“ bezeichneten Helmen bildet.

Man nimmt an, dass der aus bemalten Holz- oder Lederfiguren gebildete Helmschmuck, das Helmzeichen (zimier, zimierde, zimber), ursprünglich nur bei den Ritterspielen getragen, in der Schlacht aber seiner geringen Haltbarkeit und bedeutenden Schwere wegen abgelegt zu werden pflegte. So macht W. Böheim*) mit Recht darauf aufmerksam, dass in dem erwähnten, ungefähr gleichzeitig entstandenen Codex Balduini Trevirensis das Zimier nur auf dem 34. Blatte, wo ein Tournier dargestellt ist, erscheint. Auch die Illustrationen des Wilhelm von Oranse in Cassel liessen sich hierfür heranziehen. Unsere Maler haben offenbar einen Unterschied in dieser Beziehung auch gekannt, sich aber aus praktischen Gründen, um nämlich das Wappen nicht noch einmal besonders darstellen zu müssen, oft dazu verleiten lassen, wenigstens die Hauptperson auch im Ernstfalle mit einem Helmschmucke zu versehen. Wie wir oben (S. 149) gesehen haben, ist dann aber der Helm des Gegners fast regelmässig ohne Zimier wiedergegeben (vgl. Nr. 9, 13, 18, 19, 83 und 112), und dadurch der Charakter des Kampfes angedeutet. Bei den Kampfspielen (Nr. 8, 63, 65 und 131) erscheinen in der Regel beide Theile mit Helmschmuck. Wiederholt kommt es dabei vor, dass das Zimier in falscher Weise angebracht, d. h. die Seitenansicht mit der Vorderansicht, offenbar absichtlich (s. unten) vertauscht worden ist. Die Formen der Zimiere sind so mannigfaltige, dass wir hier nicht darauf eingehen können. Eine bequeme Uebersicht giebt die oft erwähnte Zangemeister'sche Publikation der Wappen, Helmzierden und Standarten unserer Handschrift. Als mit einem wichtigen Theile des Wappens werden wir uns auch unten damit noch zu beschäftigen haben. Auffällig ist, dass unsere Maler über die Art der Anbringung dieses Ziertheils am Helme oft im Unklaren gewesen zu sein scheinen. Die ursprünglich nur zum Schutze gegen die Sonnenstrahlen angebrachten, später als malerisches Hauptmotiv von der Heraldik verwendeten Helmdecken kommen bei unsern Wappenhelmen häufig, auf den Helmen der handelnden Figuren dagegen selten und zwar nur bei N I und N III vor, im erstern Falle meist gestutzt und in zwei parallel laufenden Lappen endigend, im letztern Falle als leichte Tücher lustig im Winde flatternd (s. Nr. 65b, 76 und 131).

Unter dem Topfhelme pflegte der Ritter damals bereits die niedere Beckenhaube aus Eisenblech zu tragen, an welcher der aus eisernem Maschenwerk gefertigte Halsschutz

*) A. a. O. S. 31. S. auch Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1865, XII Sp. 4 ff.

(Halsbrünne) befestigt war, oder noch die ältere, ganz aus Maschenwerk bestehende Ringhaube (hersenier), welche nur das Gesicht frei liess*). Für die erstere Anordnung bietet die oben erwähnte Kugelhaube des Christian von Lupin (Nr. 73) das einzige Beispiel in unserer Handschrift — hier auch die Bänder sichtbar zum Befestigen der Halsbrünne — für die letztere das Bild des Anhalters (Nr. 8), wo aber, wenigstens beim Gegner des Herzogs, der den Schädel deckende Theil als eine gesonderte, nicht mit dem übrigen Geflecht zusammenhängende Kappe dargestellt ist. Auf einigen Nachtragbildern unserer Handschrift (Nr. 5, 63 und 76) erscheint das Haupt des Ritters auch ohne diesen üblichen Schutz: die Brünne endet am Halse. Der Kopf des gemeinen Mannes, der den ritterlichen Topfhelm nicht trug, ist im Kampfe theils nur mit dem hersenier (Nr. 75), theils mit Beckenhaube oder Eisenhut (Nr. 73 und 75) geschützt. Einen sonst nicht vorkommenden Halsschutz, anscheinend einen Eisenkragen, der hinten zugebunden wurde, zeigt das 63. Bild (vgl. A. Schultz a. a. O. II, 55).

Als Harnisch erscheint bei G durchweg der Maschenpanzer. Die Maschen, d. h. die ineinander verschweissten Ringe sind hier in einfachster Weise durch gleichweite, sich rechtwinklig kreuzende Längs- und Querstriche angedeutet (s. Tafel XI). Dagegen zeichnen N I (s. Tafel X) und N II stets querlaufende und N III (s. Tafel XII) längslaufende Streifen mit rechtwinklig dazu geführten kurzen Strichen dazwischen. Möglich, dass wir es bei letztern mit dem zu Ende des XII. Jahrhunderts neu auftretenden eigenthümlich gearbeiteten Haubert zu thun haben, bei dem Eisenringe auf Lederstreifen gereiht und durch dazwischen liegende Lederstreifen fest und flach liegend gehalten wurden**), möglich aber auch, dass es sich hierbei nur um eine eigenthümliche Darstellungsweise des gewöhnlichen Maschenpanzers handelt. Oben am Panzerhemde sass der hersenier (gupfe), die erwähnte haubenartige Kopfhülle, die auch unter dem Topfhelme getragen wurde (s. Nr. 8) und in den Nacken heruntergestreift werden konnte (s. Nr. 35)***). Ebenso waren auch die Handschuhe, aus deren sackartiger Hülle nur der Daumen heraustrat, mit dem Panzerhemd aus einem Stück gearbeitet und ohne Mühe abzustreifen (s. Nr. 35). In einigen Fällen erscheinen aber auch sowohl Halsbrünne (s. Nr. 121 und 122), wie Handschuhe (s. Nr. 108, 121 und 122) als getrennte Theile, während die Panzerschuhe ausnahmslos in Verbindung mit dem Beinpanzer dargestellt sind. Ob wir es bei letzterem mit einem selbständigen Rüstungsstücke zu thun haben, wird aus unsern G-Bildern nicht deutlich. Nur auf drei Bildern des Malers N III (Nr. 19, 65a und 65b) sieht es so aus,

*) Vgl. Böheim a. a. O. S. 31, Seyler a. a. O. S. 105 und Essenwein, die Helme im Germ. Museum Nürnberg 1892 S. 7.

**) S. Weiss, Costümkunde II, 634 und Böheim a. a. O. S. 132. So auch auf dem Grabmale König Günthers im Frankfurter Dome. Vgl. die Zeichnung in J. von Falke's Costümgeschichte (Stuttgart s. a.) S. 250. Das Bild auf S. 20 ebendaselbst legt auch hierfür orientalischen Ursprung nahe.

***) Die gepolsterte Mütze, die man darunter trug, wird auf unsern Bildern nirgends sichtbar.

als ob der eiserne Beinschutz oberhalb des Kniees aufhörte und dort durch eine Umschnürung in der Kniekehle gegen das Herabrutschen gesichert werde. Eine solche Trennung des Beinpanzers von dem Panzer des Oberkörpers ist aber wohl durchweg vorhanden gewesen und in andern Handschriften auch deutlicher zu erkennen; würde doch ein von den Füssen bis zum Scheitel und zu den Fingerspitzen aus einem Stücke bestehendes Panzerhemd dem Anziehen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegengestellt haben. Wie weit dabei der obere Theil über den untern hinwegreichte, und ob der erstere um die Hüfte gegürtet war oder nicht, ist aus unsern Bildern, da durchweg der Wappenrock darüber liegt, gleichfalls nicht zu sehen. Nur bei Einigen von dem Fussvolk auf dem 75. Bilde erscheint das Panzerhemd gegürtet und bis über die Kniee herabreichend über einem gestreiften Untergewande, das an den Beinen, Unterarmen und am Halse, soweit dieser nicht durch eine besondere Halsbrünne geschützt ist, hervorschaut. Auf diesem Bilde findet sich auch ein vereinzeltes Beispiel von der alten Schuppenpanzerung der Lederkoller mittelst dachziegelartig aufgenähter Metallplättchen. Die Beine der zu Fuss fechtenden Knechte erscheinen auf dem genannten Bilde ebenso ungepanzert, wie die der reitenden auf den Bildern Nr. 121 und 122. Von besonderm Interesse sind diejenigen Bilder der Maler N I und N II, welche statt der Panzerhosen anderweitigen Schutz der Beine: Schienen (Beinberge) und Kniescheiben (Knielinge) zeigen, die Vorläufer der Plattenrüstungen des XV. Jahrhunderts. So ist auf dem 131. Bilde bei dem Reiter links deutlich erkennbar ein braun getuschter, also wohl lederner Beinberg dargestellt, der das ganze Schienbein bedeckt, über das Knie hinaufreicht und hinten herum mittelst Schnüre befestigt wurde; zur grösseren Sicherung der Kniescheibe erscheint noch eine metallene (silberne) Platte, der Knieling, aufgelegt*). Auch der Marschall von Raprechtswyl (Nr. 63) und Christian von Lupin (Nr. 73) tragen gamaschenartige kurze Beinberge, die vom Kniegelenke bis zum Knöchel reichen und an der Seite übereinandergeknöpft sind. Möglich auch, dass die schwarzen Punkte an der Seite keine Knöpfe, sondern Niete darstellen sollen, so dass diese Beinberge von Metall waren, worauf auch die Farbe hinweist. Auf dem Bilde des Limburgers (Nr. 35) ist über der linken Schulter ein grünes viereckiges Schild mit gezaddelten Enden dargestellt, in dem wir wohl eine verzierte Schulterschutzplatte zu erblicken haben, die in England und Frankreich aufgekommen und als „ailettes oder ailerons“ seit den letzten Decennien des XIII. Jahrhunderts in der Form von grössern mit Wappen verzierten Achselschildern zu uns gekommen waren**). Der Maler des Grundstockes hält sich im Uebrigen von der Darstellung derartiger Moden und Neuerungen fern.

Ueber dem Panzerhemde trägt der Ritter den Wappenrock (wâpenkleit, kursit, cotte d'armes). Aus dem Linnenhemde, das die Kreuzfahrer, um die Sonnenstrahlen abzu-

*) Vgl. G. Demay, Le costume au moyenâge d'après les sceaux, Paris 1880, pg. 118 f.

**) Auch auf der von Janitschek in seiner Geschichte der Deutschen Malerei auf S. 183 wiedergegebenen Federzeichnung aus dem Wilhelm von Oranse in Cassel erscheinen diese Schilder an der Schulter der Reiter.

halten, über ihre Kettenpanzer zogen, ist ein prächtiger, mit den Farben und dem Wappen des Ritters geschmückter und häufig mit kostbarem Pelzwerke gefütterter Ueberwurf geworden. Der Schnitt erscheint in unsrer Handschrift sehr verschieden. Gemeinsam ist nur, dass der kursit stets ärmellos und damals noch nicht eng anliegend, sondern weit wallend getragen wurde, im Uebrigen kommt er gegürtet oder ungegürtet vor, bis auf die Füsse reichend oder wesentlich gekürzt, um den Hals anschliessend oder mit einem Brustschlitze versehen, vor den Füssen, an der Seite, oder auch gar nicht geschlitzt, kurz, in allen Varianten vom hemdartigen Ueberwurf an bis zum ärmellosen Lenduer. Nur die Knechte auf Nr. 121 und 122 tragen einen Aermelrock über dem Panzer. Nach Demay*) datirt das erste Beispiel eines mit dem Wappen des Ritters geschmückten Waffenrockes aus dem Jahre 1225. Zur Zeit unsrer Handschrift war dies also schon die Regel geworden, denn nur ausnahmsweise (auf Nr. 13, 47, 50, 112 und 131) erscheint der Ritter in einfarbigem Waffenrock, ohne die Zier des Wappens.

Zu den Schutzwaffen des Ritters gehörte vornehmlich der Schild, der in den weitaus meisten Fällen, sowohl als Kampf- wie als Wappenschild, in der Form des sogenannten Dreieckschildes dargestellt ist. Hierbei treten einige wenig merkbare, aber doch charakteristische Unterschiede in der Formgebung auf. Der Maler der Grundstockbilder lässt nämlich die gewölbten Seitenlinien von der meist geradelinig, zuweilen aber auch etwas eingebogen gezeichneten oberen Schildkante aus, zunächst nach aussen anschwellen, um sie dann mit kräftiger Kurve dem untern spitzen Ende zuzulenken. Die seitliche Begrenzungskurve bei den Malern der Nachträge dagegen entbehrt der oberen Ausbauchung und geht direkt von der Oberkante in sanfterem Schwunge nach unten. Die grösste Breite des Schildes stellt hier somit der durchweg gradlienig gezeichnete obere Schildrand dar. Der Ritter zu Pferde trägt den Schild für gewöhnlich an der linken Seite hängend, wo er an der Achsel oder über die Schulter herüber befestigt gewesen sein muss, so dass er nicht auf die Zügelfaust herabrutschen konnte. Im Kampfe liess man ihn etwas herabgleiten und fasste mit der Faust durch einen eisernen Bügel, der z. B. auf Nr. 22, 25 und 112 deutlich dargestellt ist und das Vorhandensein eines den Oberarm umschliessenden zweiten Bügels voraussetzt. Nicht selten findet sich aber auch im Reitergefechte, wie im Fussgefechte der Schild unbenutzt an der linken Schulter hängend, und zwar nicht nur in Fällen, in denen, wie bei dem Zweikampf des Herrn Dietmar des Sezzers (Nr. 112), beide Hände zum wuchtigen Hiebe gebraucht werden, sondern auch beim gewöhnlichen Gestech oder Schwerterkampf (Nr. 22, 25, 63, 83 und 131). Auf einigen Bildern erscheinen die Kämpfenden aber auch sowohl im Handgemenge (Nr. 8, 18 und 19), wie im Zweikampf (Nr. 65) überhaupt ohne Schild. Die Aussenseite des Schildes zeigt das Wappen des Sängers und auch, soweit solches den Malern thunlich erschien, das seiner

*) A. a. O. pg. 117.

Gegner. Wiederholentlich (Nr. 22, 25 und 112) sehen wir denn auch die Innenseite wappenartig bemalt, was sicher der Wirklichkeit nicht entsprochen hat, sondern nur als ein Nothbehelf anzusehen ist in den Fällen, wo in Folge der Situation die Vorderseite des Schildes nicht sichtbar gemacht werden konnte. Zu bemerken sind noch die flatternden rothen Bänder aussen am Schilde des Herzogs Heinrich von Breslau (Nr. 5), die wahrscheinlich zur Anbringung eines Liebespfandes oder dergl. bestimmt waren (s. oben S. 103). Neben dem Dreiecksschilde kommen noch einige andere Schildformen vor: so auf dem 9. Bilde ein kreisrunder, grün bemalter Reiterschild mit rosettenartiger Verzierung, auf Nr. 19 eiförmig oben und unten gerundete hohe, flache Tartschen in der Hand des Fussvolkes, mit „gemeinen Wappenfiguren" und den Farben der Träger versehen*), auf dem 62. Bilde, beim Schwerter-Zweikampfe des Ringgenbergers und ebenso auf Nr. 93 und 129, sowie unten auf Nr. 41 kleine tellerartige Schilde mit einem Buckel in der Mitte, ebenfalls bunt bemalt und mit einem eisernen Handgriff versehen. Einer eigenthümlichen Art von Handschilden begegnen wir schliesslich auf dem Bilde des von Scharpfenberg (Nr. 68); sie unterscheiden sich von den erwähnten dadurch, dass sie eine gewölbte Form und innen spitzen Buckel haben.

Die in späterer Zeit sehr ausgebildete Schutzrüstung des Pferdes fehlt auf unsern Bildern noch gänzlich. Die meist mit Pelz gefütterte Kuvertüre, welche vor der Brust getheilt, unter dem Sattel in dessen Breite ausgeschnitten war und oft bis weit über die Kniegelenke herabwallte, diente mehr zum Schmuck als Schutz des Rosses. Wie ein Sack umhüllte sie auch den Kopf sammt den Ohren, nur die Augen und Schnauze freilassend. Die beiden Fälle (Nr. 50 und 73), in denen der kampfmässig gerüstete Ritter in unserer Handschrift ohne diese Schmuckdecke zu Pferde erscheint, sind als Ausnahmen von der Regel zu bezeichnen. Dagegen wurde die Kuvertüre bei den Jagden, wo sie der freien Bewegung des Pferdes doppelt hinderlich war, in der Regel ganz weggelassen, oder, wie dies auf dem Jagdbilde des Hetzbolt von Weissensee (Nr. 74) sichtbar gemacht ist, zusammengelegt über den vordern Sattelbogen gehängt. Die vorschriftsmässige Uebereinstimmung von Waffenrock und Kuvertüre, die unsere Handschrift streng durchgeführt zeigt, ist, wie wir gesehen haben, in vielen Fällen Veranlassung gewesen, dass Ross und Reiter in einzelnen Theilen schwer von einander zu trennen und manche Undeutlichkeiten entstanden sind. Die einzige Andeutung eines besonderen Schutzes für das Kampfross findet sich auf demselben Bilde (Nr. 131), wo uns auch das einzige Beispiel von ledernen Beinschienen begegnet ist. Das Pferd des Dürners trägt nämlich um Kopf und Hals eine lederne Schutzhülle und über der Brust einen breiten Gurt, ebenfalls braun-gelb getuscht und also wohl auch aus Leder gefertigt, die sogenannten Parschen, welche der eigentlichen

*) Nur zweimal findet sich die sonst übliche ältere Form mit spitz zulaufendem unteren Ende und gewölbter Fläche (wie z. B. auf dem Teppiche von Bayeux, in den Illustrationen unseres Rolandsliedes und des Wälschen Gastes, des Trierer Codex Balduineus u. s. w.), nämlich in der Hand der See-Ungeheuer auf dem 41. und 77. Bilde; auf letzterem auch eine Keule als Waffe.

Panzerung vorausgingen. Bei dieser Gelegenheit sei der Sporn besprochen, mit dem die Reiter auf unsern Bildern durchaus nicht immer, aber doch meistens versehen sind. Offenbar handelt es sich bei der Weglassung dieses alten, ursprünglich ritterlichen Attributs in vielen Fällen nur um Flüchtigkeit des betreffenden Malers. Im Allgemeinen erscheinen Vornehme und Geringe in gleicher Weise damit versehen. Nur ausnahmsweise ist auf den Bildern des Malers N III (Nr. 19, 65ª und 65ᵇ) noch der ältere Stachelsporn (vergoldet), in allen übrigen Fällen*) der im XIII. Jahrhundert aufgekommene Radsporn mit geschwungenem Bügel, kurzem Halse und einem daran sitzenden beweglichen Rädchen zur Darstellung gebracht und grün, weiss, gelb und roth, seltener metallisch angetuscht. Die Befestigungsweise wird aus dem 35. Bilde klar. Ein unten herumlaufender Riemen, der durch die Ohren des Bügels ging und oben auf dem Spann geknüpft wurde, hielt den Sporn vornüber fest, während er hinten durch den natürlichen Vorsprung der Ferse am Rutschen gehindert wurde. Die Bilder 25, 35 und 50 beweisen, dass die Sporen an beiden Füssen getragen wurden, wenn auch meistens nur einer zu sehen ist.

b) Angriffswaffen.

Das Schwert ist ungefähr noch dasselbe, wie zur Zeit der Entstehung der Illustrationen unseres Rolandliedes (s. I. Taf. 10) und in der ganzen Handschrift im Allgemeinen übereinstimmend dargestellt. Der kurze Griff, in der Regel für eine Hand berechnet und nur ausnahmsweise (Nr. 112) als Zweihänder benutzt, ist oft kreuzweise oder spiralförmig bunt umwickelt, ebenso oft aber einfach weiss gelassen. Die Form des Griffes ist gewöhnlich cylindrisch, selten wie auf Nr. 93 in der Mitte anschwellend gezeichnet. Den oberen Abschluss bildet ein grosser Knauf, in der Regel vergoldet oder gelb, und wohl nur aus Versehen hie und da weiss gelassen. Das Schwert Kaiser Heinrichs zeigt den Knauf mit einem rothen Edelsteine verziert. Die Parirstange erscheint dem Knaufe entsprechend getuscht und hat durchweg eine etwas nach der Klinge zu gebogene Form. Wie das ganze Schwert, ist sie recht derb und plump gezeichnet und ohne jede Verzierung. Die Klinge erscheint im Allgemeinen breit und lang; ihre Verjüngung nach der Spitze zu und die Ausbildung der letzteren sind aber bei demselben Maler oft recht verschieden wiedergegeben. Bald ist die Verjüngung eine sehr energische, bald laufen die Schneiden fast parallel bis zur Spitze; hier ist das Ende flach gerundet, dort scharf zugespitzt. Dem entsprechend erhält das Schwert eine plumpere oder schlankere Form. Die Klinge hatte in der Mitte einen nach der Spitze zu verlaufenden Grat, der in der Regel durch eine schwarze Linie angedeutet wird. Während aber der Maler des Grundstockes die entblösste Klinge stets weiss lässt, erscheint sie bei den Malern N I und N III durchweg silbern angelegt, wobei dann meist noch eine weisse Linie neben der schwarzen Gratlinie als

*) Dass auf dem 126. Bilde das Rad nicht deutlicher erscheint, liegt am Auslaufen des Blattgoldes.

Lichtkante entlang läuft. Die Schwertscheide ist durchweg schwarz, nur ausnahmsweise roth (Nr. 66) getuscht, und entspricht natürlich der Form der Klinge. Zuweilen ist unten an der Spitze ein weisser Beschlag angegeben (s. Nr. 28, 42, 55 u. a.), während die weissen Linien am oberen Theile von den Riemen herrühren, mit denen das Schwert am Gehänge befestigt wurde (s. unten). Der Schwertgurt besteht aus einem starken weissen Lederriemen, zuweilen roth, meistens schwarz umrändert. Das eine breitere Ende ist abgerundet und mit zwei oder drei Schlitzen versehen, durch welche das andere schmal auslaufende und in zwei Riemen getheilte Ende hindurchgezogen und fest verschlungen wurde. Die Verbindung von Schwert und Wehrgehänge geschah durch den erwähnten Riemen, der in verschiedenen Windungen um den obersten Theil der Schwertscheide herumgelegt war und an den Schwertgurt mittelst einer Schleife angebunden wurde. Der letztere erscheint dabei stets nicht fest um den Leib angezogen, sondern lose von der rechten Hüfte schräg über den Leib nach dem linken Oberschenkel herablaufend, so dass er ohne eine besondere Befestigung sofort herabrutschen musste, wenn der Ritter aus dem Sattel stieg. Dennoch sehen wir wiederholt (so besonders auf Nr. 47) auch bei stehenden Personen das Schwert in der angegebenen Weise an der Seite hängen, ohne dass irgend eine Befestigungsweise an der rechten Hüfte oder um die Taille herum angedeutet erscheint. Ebenso ist nicht recht klar, welche Vorrichtung angebracht war, damit der Gurt beim Reiten nicht von seinem höchsten Punkte, dem rechten Hüfteneinschnitte, auf das Gesäss und die Oberschenkel heruntenglitt. Vielleicht, dass dort ein Hacken angebracht war. In den meisten Fällen halten die stehenden Figuren das Schwert am Knaufe grade vor sich hin auf den Boden gestellt. Der Schwertgurt flattert dann lose herum, oder erscheint spiralförmig herumgeschlungen. Oft hängt auch das Schwert neben oder hinter dem Ritter an einem Nagel in den Schlitzen des Wehrgehänges*). Nur ausnahmsweise (z. B. Nr. 138) wird es überhaupt ohne Gehänge dargestellt, häufiger (z. B. Nr. 8, 65, 108, 112 u. A.) ohne Scheide, d. h. ohne dass der das Schwert schwingende Kämpfer die Scheide am Wehrgehänge an der Seite führt. Ueberhaupt wird mit der Anbringung des Schwertes recht willkürlich verfahren. Dass es zur vollen Ausrüstung des Ritters gehörte, ist selbstverständlich, und so erscheint denn auch z. B. Wolfram von Eschenbach, der eben sein Ross besteigen will, mit dem Schwerte an der Seite; dagegen vermissen wir es z. B. bei den völlig ausgerüsteten Reitern auf Nr. 44, 53, 60, 77 u. a. a. O., während es beim Speer-Rennen (s. Nr. 22, 25, 63, 65ª u. s. w.) in der Regel abgelegt wurde. Ein Unterschied zwischen dem Schwerte des Ritters und dem des gewöhnlichen Mannes wird in unsrer Handschrift nicht gemacht, wie ein Blick z. B. auf das 61. Bild zeigt.

Statt des Schwertes sehen wir auf dem 128. Bilde ein langes Jagdmesser mit goldnem Griff in schwarzer Scheide an der rechten Hüfte des Kunz von Rosenheim hängen.

*) Dass auf dem 78. Bilde der Schwertgurt mit zwei Kopfstücken erscheint, beruht offenbar nur auf einem Versehen des Malers.

Auch eine kurze dolchartige Waffe, die ebenfalls an der rechten Seite getragen wurde, kommt wiederholt vor. So in der Hand der Knechte bei der Ermordung des Reinmar von Brennenberg (Nr. 61) und bei der Eberjagd des Hetzbolt von Weissensee (Nr. 74), aber auch als Waffe des Ritters, entweder zugleich mit dem Schwerte (Nr. 4 und 88), oder auch allein (Nr. 52, 92). Die Form des Dolches ist auf den genannten Bildern die gleiche: kurzer goldener Griff mit goldnem Knauf und Parirbügel von geschwungener zweigetheilter Form in schwarzer Scheide mit goldnen Beschlägen. Nur auf dem 74. Bilde zeigt diese kurze Handwaffe eine etwas abweichende, plattenartige Form des Knaufes und der Parirstange. Auf dem 92. Bilde ist auch die gewöhnlich in Verbindung mit dem Dolche auftretende Tasche dargestellt, reich verziert und in der Form eines Halbkreises.

Die Lanze, neben dem Schwerte die Hauptangriffswaffe des Ritters zu Pferde, besteht aus drei Theilen: 1) dem Schafte, der verschieden: weiss, roth, gelb und schwarz angelegt ist, 2) der Spitze, die bei den Ritterspielen durch das sogenannte Krönchen ersetzt wurde, und 3) dem Faustschutz oder der Brechscheibe. In der Regel setzt man die Einführung des letztgenannten Theiles erst in die Mitte des XIV. Jahrhunderts*), die Maler unserer Handschrift verfahren aber bereits damit als mit etwas längst bekanntem. Die Brechscheibe ist trichterförmig und zeigt stets die Spitze nach vorn gerichtet, so dass der Speer des Gegners daran abgleiten musste, und die Faust sicher hinter dem kreisrunden hohlen Teller geborgen lag, wie dies z. B. auf Bild Nr. 65a deutlich zu sehen ist. Um das Rutschen der Faust beim Anpralle der Speerspitze zu verhindern, war ausserdem in einer gewissen Entfernung weiter hinten eine knaufartige Verstärkung angebracht (vgl. Nr. 5, 60, 63 und 131). Da der Grundstockmaler auf dem 60. Bilde diese Anordnung ganz richtig wiedergiebt, so ist nicht zu begreifen, wie er auf dem 85. Bilde zu der unsinnigen Darstellung zweier Brechscheiben gelangte, von denen die vordere noch dazu verkehrt herum sitzt. Eine tellerartig flache Form der Brechscheibe (ähnlich auf Nr. 60) zeigt der Speer des Ulrich von Lichtenstein (Nr. 77). Ausnahmsweise ist vom Maler N I auf dem 73. Bilde statt der Brechscheibe nur ein kleiner Knauf dargestellt, in dem wir vielleicht deren Vorgänger zu betrachten haben.

Die Zeit des Aufkommens der Fahnentücher mit dem Wappen des Ritters an den Speeren ist nicht sicher nachzuweisen; jedenfalls kommen Lanzenwimpel bereits auf dem Teppiche von Bayeux vor, dessen Entstehung wohl zwei Jahrhunderte vor den Manesse-Codex fällt. In unserer Handschrift finden sich zahlreiche Beispiele (Nr. 9, 18, 19, 23, 47, 50, 53, 75 und 119) solcher Lehens- oder Sturmfahnen, sowohl in der Hand des feierlich einhersprengenden einzelnen Ritters, als auch im Kampfgewühle hinter ihm her getragen; niemals aber erscheint das viereckige Fahnentuch am Schafte eines Rennspeeres, trotzdem das Vorkommen dieser sogen. Rennfahnen auch bereits für unsere

*) So auch Böheim a. a. O. S. 325.

Zeit anderweitig durch Bilder bezeugt ist*). Das Fahnentuch erscheint auf unsern Bildern stets in Form eines grossen, mit der langen Seite an die Fahnenstange genagelten Rechtecks. In einem Falle (Nr. 19) ist am obern Rande, in einem andern (Nr. 119) in der Mitte des Fahnentuchs noch ein längerer Streifen, der sogenannte Fleder**), wimpelartig angesetzt. Von dem Speere des Ritters ist der Spiess der Knechte (Nr. 121 und 122) wohl zu unterscheiden. Letzterer besteht aus einem Schafte mit einer lanzettförmigen Spitze, die durch ein horizontales Querstück, den sogenannten Knebel, an zu tiefem Eindringen beim Stosse verhindert wurde. Solcher Gestalt erscheint er auch als Jagdspiess (Nr. 74 und 106) und merkwürdigerweise auch einmal auf dem 75. Bilde in der Hand des Düring's, der sonst vollkommen rittermässig gewappnet ist. Ohne Knebel ist die Spitze nur einmal, auf dem 19. Bilde, bei dem Vorkämpfer des Fussvolkes gezeichnet. Hier handelt es sich aber offenbar um einen Wurfspiess, der sonst nicht vorkommt. Als Hauptwaffe der Knechte erscheint neben Spiess und Schwert die Armbrust (ursprünglich: Armrust, s. Nr. 13, 66, 75, 121, 122 und 130), deren sich der Ritter gelegentlich auch zur Jagd und zur Beförderung der Liebesbotschaft bediente (s. Nr. 54 und 84). Sie besteht aus einer derben, verschieden bunt angetuschten „Säule", durch deren oberes Ende ein kräftiger goldener oder gelber Bügel mit schwarzer oder weisser Sehne hindurchgesteckt ist, während am untern Ende die Spann- und Abzugsvorrichtungen in Gestalt eines kleinen Hackens (der „Nuss") und eines langhebligen Drückers angebracht sind. Die Armbrust des Vogelschützen auf dem 130. Bilde (s. Tafel XIII) ist ausserdem oben mit einer grossen Oese zum Anhängen des Gewehres und zum Eingreifen des Spanners versehen. Letzterer erscheint hier am Gurt hängend als ein (wohl zu kurz gerathener) goldner Hacken***) neben einem grossen schwarzen Köcher mit rothem Futter, aus dem noch zwei Pfeile hervorschauen. Dass wir es bei unsern Darstellungen mit hölzernen oder hörnernen Bügeln zu thun haben, geht wenigstens bei den vom Maler G herrührenden Bildern aus ihrer Dicke unzweifelhaft hervor; bei den beiden Nachtragbildern Nr. 75 und 130 könnte man zwar darüber zweifelhaft sein, ob nicht eiserne Bügel dargestellt sind, die bereits frühzeitig die hölzernen verdrängt zu haben scheinen, doch lässt die Art der Biegung auch hier die erstere Annahme als die wahrscheinlichere erkennen. Die Pfeile sind auf dem 59. und 75. Bilde als runde, sich nach der Spitze zu verjüngende Bolzen mit einem „bärtigen" Eisen an der Spitze dargestellt, auf dem 57. Bilde ist die Spitze zwar nicht zu sehen, am Ende sind aber, wie üblich (s. auch Nr. 75 und 130), weisse Federn am goldnen Schafte angebracht. In den Fällen, wo die Armbrust im Dienst der Minnelisten verwendet wird

*) S. A. Schultz a. a. O. II, 27 f.

**) Im Codex Balduineus wird meist nur ein langer Wimpel dem Zuge vorausgetragen.

***) Vielleicht auch nur ein sogen. Bolzenklemmer, der zum Halten des Pfeiles rückwärts hinter der Nuss angeschraubt werden konnte. Die übliche Winde zum Spannen, die bei Metallbügeln unentbehrlich war, ist nirgends in der Handschrift dargestellt.

(s. oben), erscheint der Pfeil verkehrt herum aufgelegt, und das Blatt oben daran befestigt; wesshalb aber der Jägersmann auf dem 130. Bilde mit einem stumpfen Pfeile nach den Vögeln schiesst, ist nicht einzusehen.

Streit-Kolben, -Hämmer und -Aexte kommen in unserer Handschrift nicht vor, denn der kleine Hammer in der Hand des Knappen, der hinter dem Herzoge Heinrich von Breslau (Nr. 5) herreitet, ist nicht als Waffe, sondern als Zeichen des Waffenschmiedes zu betrachten; ebenso ist die Axt in der Hand des Reisigen auf dem 75. Bilde wohl nur ein Werkzeug zum Aufhauen des Thores, während sie in derselben Form (z. B. auf dem Teppich von Bayeux) auch häufig als Waffe vorkommt. Der im Abendlande zu jener Zeit bereits ganz ausser Gebrauch gekommene Bogen erscheint in unsrer Handschrift nur als Waffe des Orientalen auf dem 73. Bilde, sowie in der Hand des See-Ungeheuers auf dem Bilde des Lichtensteiners (Nr. 77).

c) Kleidung.

a) Kleidung der Männer.

Die Kleidung der Männer erscheint als eine sehr mannigfaltige, sowohl in Bezug auf Form und Schnitt, als auch in Bezug auf die Farbe und Ausschmückung. Wir betrachten zunächst die Tracht der Herren, danach die des gewöhnlichen Mannes.

Als die Hauptkleidungsstücke der Herren in der damaligen Zeit stellen sich in unsrer Handschrift dar: das Unterkleid, das Ueberkleid, der Mantel und das Beinkleid.

Von dem Hemde oder hemede, das man bereits damals allgemein auf dem Leibe trug, wird auf unsern Bildern nirgends etwas sichtbar, nicht einmal beim Endilhart (Nr. 57), der die offene Brust mit dem Liebespfeil darin der Geliebten zeigt. Es verschwindet völlig unter dem als Unterkleid getragenen Kleidungsstücke, dessen althergebrachter Name der rok ist. Der Rock ist das Hauptkleidungsstück der Männer; er fehlt nie und wird im Hause wie draussen, bei der Arbeit und beim Mahle wie bei der Jagd und beim Kampfspiele, sogar oft als einziges Kleidungsstück ausser den Beinlingen getragen. Schnitt, Farbe und Verzierung sind sehr verschieden, übereinstimmend ist nur die Länge des Rockes. In der Regel reicht er bis zu den Knöcheln der Füsse, zuweilen schauen aber auch nur die Fussspitzen hervor. Um der Bewegung der Beine weniger hinderlich zu sein, wird der Rock beim Spiel, Tanz, Fechten, Jagen, Fischen, zuweilen auch beim Reiten aufgeschürzt, d. h. mittelst des Gürtels vorn hochgebunden, oder auch mit den Enden direkt in diesen gesteckt (s. z. B. Nr. 62). Nur in seltenen Fällen erscheint ein Schlitz vorn angebracht, wie auf dem 62. und 64. Bilde. Der Rock ist stets mit Aermeln versehen, die bis zum Handgelenke reichen, um den Oberarm herum etwas weiter gehalten und um den Unterarm ziemlich eng anschliessend sind. Beim Anziehen wurde der Rock über den Kopf gestreift; da der Halsausschnitt dazu aber nicht genügte, war vorn

auf der Brust ein Schlitz nothwendig, der nachher zugeknöpft wurde (vergl. z. B. Nr. 30). Die Farbe des Rockes ist sehr verschieden, in den meisten Fällen aber roth oder blau; mi-parti, d. h. Streifung oder Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Stoff kommt beim Rock in unserer Handschrift nicht vor. Der Stoff scheint, nach den Falten zu urtheilen, ein warmes, schweres Tuch gewesen zu sein; nur ein einziges Mal (auf dem 99. Bilde) ist ein gelbes, dünnes Gewebe dargestellt, durch welches die schwarzen Beinlinge hindurchscheinen. Häufig erscheint der Rock mit anders farbigem Zeuge gefuttert, aber anscheinend nie mit Pelz. In der Regel sind Halsausschnitt und Handgelenke mit breiter Goldborte verziert, hier und da auch mit einem andersfarbigen Streifen.

Ueber dem Rock trug man das Ueberkleid (suckenîe, surkôt?), das in unserer Handschrift in den verschiedensten Formen auftritt, und bei dem sich die Mode der damaligen Zeit ganz besondere Freiheiten gestattet zu haben scheint. Zu unterscheiden sind dabei: das ärmellose Ueberkleid und das mit Aermeln. Ersteres zeigt statt des Aermels einen nach unten spitz verlaufenden, verhältnissmässig weiten Schlitz, durch den der Arm, auch nachdem das Ueberkleid bereits übergestreift war, hindurchgesteckt werden konnte. Die Form der Aermel ist eine ganz verschiedene. Häufig kommt derselbe oben weitere, unten enger anschliessende Aermelschnitt vor wie beim Rocke, so dass beim Anziehen des erstern über den letztern gewiss Schwierigkeiten entstanden sein werden. Ebenso häufig reicht aber auch der ziemlich weit gehaltene Aermel nur eben über den Ellenbogen und ist oben innwendig mit einem Schlitze versehen, durch welchen gewöhnlich der Arm seitlich hinaus gesteckt wird, so dass der kurze Aermel dann frei herabhängt (vergl. Nr. 95 101, 116, 117, 133 etc.). Ein anderer Schnitt zeigt mittellange, aber unten sehr weite Aermel (vergl. Nr. 39, 123, 124, 132 etc.) Schliesslich kommen auch ganz lange, frei herabhängende Aermel vor, die den Arm oben ebenfalls durch einen Schlitz heraustreten lassen (z. B. Nr. 32). Diese verschiedenen Arten des Aermelschnitts sind auf dem 138. Bilde fast alle nebeneinander zu beobachten. Um den Hals schliesst das Ueberkleid oder der Ueberrock in der Regel, wie der Rock, eng an, nicht selten finden wir aber auch hier einen herzförmigen Ausschnitt oder einen Schlitz dargestellt, der im untern Theile zugeknöpft werden konnte. Besatz um Hals, Aermelenden und Ausschnitt gehört auch hierbei zur Regel und wird mittelst einfarbiger oder goldner Streifen, seltener mittelst weisser Knöpfe hergestellt. Als Futter erscheint in den meisten Fällen Pelz in allen möglichen Farben: blau, grün, roth-gelb u. s. w. (s. unten), seltener ein andersfarbiges Tuch. Wie der Rock, so wurde auch der Ueberrock bald gegürtet, bald ungegürtet getragen, ebenso selten aber wie dieser mit einem Schlitz vorn vor den Füssen versehen. Das beim Unterkleide fehlende mi-parti spielt beim Oberkleide eine Hauptrolle, weniger freilich bei den Bildern des Malers G, als bei denen der Nachtragmaler. Wir sehen hier alle möglichen Quer-, Längs-, Schräg- und Zickzackstreifungen, bei denen die Vorliebe der Zeit für Buntheit sich so recht Genüge thun konnte. Eine Musterkarte in dieser Hinsicht bietet das Bild des Frauenlob (Nr. 132).

Häufig ist oben an dem Ueberrock eine Kapuze (gugel oder kogel) befestigt, die für gewöhnlich auf den Schultern lag und mit ihrem spitzen Ende über den Rücken herabhing, aber bei Bedarf über den Kopf gezogen wurde, sogar über die Kopfbedeckung hinweg. Meist aus andersfarbigem Stoff wie das Ueberkleid hergestellt und selbst mit andersfarbigem Futter versehen, trägt sie nicht wenig zur Buntheit der Männerkleidung bei. Wo die Gugel, wie auf dem 5. und 130. Bilde (s. Tafel X und XIII), bei einer nur mit dem Rocke bekleideten Figur vorkommt, ist anzunehmen, dass sie ein getrenntes Kleidungsstück bildete, da ihre dauernde Befestigung an diesem in Rücksicht auf den Mantel keinen Sinn gehabt haben würde. Eine eigenthümliche Kopfhülle von Pelz, ausser der Gugel, trägt die zweite Figur von links auf dem 124. Bilde.

Das dritte Haupt-Kleidungsstück, der Mantel, scheint nur bei feierlichen Anlässen und meist ausser dem Hause getragen worden zu sein. Wir haben auch hier zu unterscheiden: den weiten, ärmellosen Umhang und den Mantel mit Aermeln. Ersterer erscheint als ein weiter Ueberwurf, auf der Brust oder der rechten Schulter mittelst einer Schnur (z. B. Nr. 26), oder einer Spange (tassel, z. B. Nr. 38) zusammengehalten und in schweren Falten so tief wie das Ueberkleid niederwallend. Ausnahmsweise kurz ist er beim Bruder Werner (Nr. 116) gerathen. Das Herumschieben des Mantels auf die rechte Schulter ermöglichte eine freie Bewegung des rechten Armes innerhalb des durch beide Mantelenden gebildeten Spaltes, während freilich die Linke ganz verhüllt war und bei jeder Bewegung den an dieser Seite geschlossenen Manteltheil mit in die Höhe heben musste, was unserm Maler G wiederholt zu reicher und interessanter Faltengebung Veranlassung gegeben hat*). Häufig ist noch zu besonderer Auszeichnung ein Pelzkragen um die Schultern darüber gelegt, wie denn überhaupt beim Mantel Pelzfutter die Regel bildet. Einen eigenthümlichen Schulterkragen hat der Maler N I auf dem 4. Bilde beim Böhmenkönig dargestellt. Er besteht anscheinend aus Goldbrocat, dessen ehemalige bunte Musterung nur noch in schwachen Umrissen zu erkennen ist. Die zweite Mantelart kommt nur zweimal in unsrer Handschrift, auf dem 32. und 41. Bilde, vor. Beidemal handelt es sich um Situationen, bei denen der weite Radmantel sich als sehr unpraktisch erwiesen haben würde: sowohl zu Pferde, als zu Schiffe. Wir sehen lange weite Aermel**), durch deren Seitenschlitze die

---

*) Ob wir in dem auf der rechten Seite geöffneten Mantel den von A. Schultz (a. a. O. I, 304) beschriebenen tabard zu sehen haben, scheint sehr fraglich (s. a. Lexer, s. v. taphart, daphart).

**) Dass wir es nicht mit einem gewöhnlichen Ueberrock zu thun haben, geht aus der Länge der Hängärmel auf Nr. 32 unzweifelhaft hervor. Ob wir aber in diesem Mantel die bei Reisenden oft erwähnte kappe oder den tabard (s. oben), oder etwa gar, wie A. von Heyden (die Tracht der Kulturvölker, Leipzig 1889, S. 90) meint, den sog. slavenie zu erblicken haben, lassen wir dahingestellt. Mangels genauerer zeitgenössischer Angaben verbinden wir mit diesen mittelalterlichen Ausdrücken in der Regel nur einen unbestimmten Begriff, wobei das Eindringen fremdländischer, besonders französischer Bezeichnungen als erschwerender Umstand zu berücksichtigen ist. Auch die betr. Angaben im 1. Bande von A. Schultz, das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger (Leipzig 1889, S. 303 ff.), erscheinen uns nicht als genügend gesichert. Wir haben desshalb die alten Bezeichnungen nach Möglichkeit umgangen. Hier fehlt es noch an Specialuntersuchungen.

Arme frei heraustreten. Um ein bequemes Anziehen oder Ueberstreifen zu ermöglichen, war auch der Mantel, ebenso wie der Ueberrock, vorn auf der Brust mit einem Schlitze versehen, der zugeknöpft werden konnte und dort meist ebenso wie an der Aermelkante (s. Nr. 41) mit Goldborte verziert war. Dabei hängt die Gogel in dem einen Falle mit dem Mantel zusammen, während sie sich auf dem zweiten Bilde deutlich als getrennter Ueberwurf abhebt. Vereinzelt steht der kurze modische Umhang da, den der Markgraf von Meissen (Nr. 7) über dem grünen Jagdrocke trägt. Er besteht aus einem skapulierartigen, nur über der Schulter durch ein Achselstück verbundenen und somit eine freie Bewegung beider Arme ermöglichenden Brust- und Rückentheil. Aehnlich, aber länger, ist der Mantel des Juden von Trimberg auf dem 119. Bilde. Beide Mantelarten sind durchweg einfarbig dargestellt und ohne Verzierungen oder Besatz.

Wenden wir uns der Bekleidung der Beine zu, so lernen wir auf unsern Bildern nur die hosen kennen, lange, in der Regel schwarz, aber auch grün, gelb, roth und blau gefärbte Trikots, die so eng angelegen zu haben scheinen, dass die Maler nirgends eine Falte anzubringen für nöthig fanden. Unten war die Fussbekleidung angewebt, oben reichten sie bis zum halben Oberschenkel, wie auf dem 99. Bilde deutlich*) sichtbar wird. Dort wurden sie an das obere Beinkleid: den bruoch, welcher Unterleib und Gesäss umhüllte, mittelst Schnüre und Nestel befestigt. Auf unsern Bildern ist hiervon freilich nichts zu sehen.

Die Schuhe haben in der Handschrift überall dieselbe schlanke Form, höchstens dass der Maler N III die vordere Partie etwas breiter und damit den ganzen Fuss etwas plumper zeichnet. Im Allgemeinen herrscht in der Form des Schnabels noch durchaus keine Uebertreibung; die Zeit, in der die Schnabelschuhe in völlig unsinniger Weise ausarteten, stand noch bevor. Die Schuhe reichen nur bis zum Knöchel, sind fast immer einfarbig schwarz, nur ausnahmsweise gelb, roth oder golden dargestellt, oder mit rothen und weissen Streifen (pantoffelartig, s. Nr. 62) verziert. Eine über dem Spanne liegende Klappe erleichterte das An- und Ausziehen. Zuweilen erscheint der obere Theil auch mit Ausschnitten versehen. Um die Trennung zwischen den schwarzen Hosen und den schwarzen Schuhen zu bezeichnen, ist meist ein weisser oder rother Strich unter dem Knöchel angebracht; wo dieser fehlt, macht es in Folge dessen oft den Eindruck, als ob die betreffenden Personen ohne Schuhwerk aufträten. Ausnahmsweise sehen wir auf dem 64. Bilde statt des festen Oberleders ein netzartig durchbrochenes Gefüge, das den gelben Trikot durchscheinen lässt. Ein einziges Mal (auf Nr. 111) ist auch ein Schnür- oder Knopfstiefel dargestellt, der bis über den Knöchel hinaufreicht. Ob wir auf dem 66. Bilde hohe Lederstiefel oder gelbe Trikots vor uns haben, ist nicht zu entscheiden; wahrscheinlicher ist das letztere.

---

*) Auf dem Kraus'schen Lichtdrucke freilich kaum.

Der Gebrauch der Handschuhe, soweit sie nicht ein Theil des hersenier waren, scheint in jener Zeit noch ein mässiger gewesen zu sein. Der Maler G wenigstens stellt solche nur bei den Jägern dar, und zwar hier auch meist nur an der linken Hand, auf der das Federspiel getragen wurde; einmal ist ausnahmsweise auch die Schildhand damit bekleidet (Nr. 86). Dagegen erscheinen beim Maler N I sowohl die verkleidete Dame beim Getreideschneiden (Nr. 128), als auch die Schwertkämpfer auf dem 62. Bilde, sowie beim Maler N II das lustwandelnde Liebespaar (Nr. 129) mit langen Stulphandschuhen.

Den Kopf sehen wir in unserer Handschrift in sehr verschiedener Weise geschmückt und bedeckt. In der Regel trugen die Ritter das Haar in dichten künstlichen Locken bald kürzer bald länger, zuweilen bis auf die Schultern niederwallend (ausnahmsweise auch noch länger auf dem 138. Bilde). Ueber den Schädel wurde ungescheitelt vom Wirbel aus eine dichte Haarlage glatt oder nur wenig gelockt nach vornüber gezogen, so dass die Stirn mitunter bis zur Hälfte bedeckt war. Diese Haartracht ist besonders deutlich auf den Bildern des ersten Nachtragmalers dargestellt und scheint damals allgemein Mode gewesen zu sein. Auf den Locken trug man einen frischen Blumenkranz (s. Nr. 62, 64, 114, 126, 138 u. s. w.) oder ein Schapel, das nicht nur als Zier dienen sollte, sondern für den Halt der Lockenfülle nothwendig war. Die Form und das Material des Schapels sind sehr verschieden. Der einfachste Stirnreif besteht aus aneinandergereihten weissen, rothen, oder abwechselnd farbigen Perlen. Kostbarer sind die aus goldenen kreisrunden Plättchen zusammengesetzten, welche Maler G mit Vorliebe in den verschiedensten Grössen darstellt. Nicht selten ist auch ein schmaler bunter Reifen zu sehen, aus dem regelmässig, wie beim Kronreifen, einzelne Blätter aufragen (s. Nr. 132). Das Schapel trug man im Hause wie im Freien, bei der Arbeit wie beim Spiel und legte ihn auch nicht ab, wenn man das Haupt bei Ausgängen, Reisen, Jagden etc. mit einer Kopfbedeckung versah. Die Form der letztern ist in unsrer Handschrift eine äusserst mannigfaltige. Als der einfachste aber wirksamste Kopfschutz erscheint eine weisse Haube oder Staubkappe, in Form einer Nachtmütze, die, eng anliegend, den ganzen Kopf bis auf das Gesicht verhüllte und unter dem Kinn zusammengebunden wurde. Unter Umständen stülpte man noch eine zweite Kopfbedeckung darüber (s. z. B. Nr. 62). Häufig kommen Mützen und Hüte vor. Erstere sind meist hoch und spitz mit umgeklapptem, oft andersfarbigem Rande, der vorn niedrig ist und nach hinten ansteigt (z. B. Nr. 74, 114, 128 und 129). Einmal ist diese Mütze sogar mit Pfauenfedern besetzt (Nr. 7). Die Hüte, anscheinend aus weichem, filzartigen Stoffe, haben verschiedene Formen, vom gewöhnlichen Krempenhut (Nr. 110) und dem Glockenhut ohne Rand (Nr. 27) an bis zu dem in halber Höhe absetzenden Modehut (Nr. 118) und der fast einem Barett gleichenden Kopfbedeckung mit aufgeklappten Rändern auf Nr. 127. Weitaus die häufigste, dabei aber auch vornehmste Kopfbedeckung ist die Bundmütze, welche in allerlei Formen und in der verschiedenartigsten Ausstattung vorkommt. Sie besteht aus zwei Theilen: einem barett-

artigen, steifen Rande, fast durchweg aus Pelzwerk hergestellt, und einem daran befestigten grössern oder kleinern farbigen Tuche, das gewöhnlich mehrfach gewunden und zusammengelegt innerhalb des Barettrandes auf dem Kopfe lag und mit den Enden nach hinten und den Seiten überfiel. In unsrer Handschrift wird der Bund freilich in der Regel nur als ein glattes, etwa bis zum Nacken reichendes Zeugstück hinter dem Kopfe und seitlich davon sichtbar; zuweilen fällt aber auch noch ein kurzes Ende vorn über den Pelzrand hinüber. Um den Reichthum dieser höchst kleidsamen Kopfbedeckung zu erhöhen, erscheint der Bund oft mit Pelzbesatz oder Goldborten verziert, zuweilen auch noch mit Pelz gefuttert. Eine andere, offenbar sehr beliebte Kopfbedeckung der damaligen Zeit ist das Barett mit steifem Pelzrande und gewölbtem Kopfstück. Ersterer ist gewöhnlich oben bogenförmig ausgeschnitten und so hoch, dass das Kopfstück dahinter verschwindet, oder nur eben hervorschaut*). Oft erscheint dies noch durch Einschnürung mittelst eines Goldstreifens in der Mitte in zwei Wulste getheilt und dort mit einem goldnen Knopf oder Puschel verziert; seltener, dass dann (vgl. Nr. 39, 70 u. 100) der Pelzrand ganz weggelassen ist, und also nur eine zweiwulstige Kappe mit und ohne Knopf erscheint**). Als besonderer Modehut sei noch der mit Pfauenfedern besteckte langhaarige grüne Jagdhut des Ulrich von Gutenburg (Nr. 32) erwähnt, während die Kopfbedeckung des Waffenmeisters auf dem 5. Bilde mit ihrer umgeklappten Spitze eher zu den Mützen zu rechnen ist. Auf dem 66. Bilde kommen auch halbkugelförmige Kappen vor, die wie Eisenhüte aussehen, aber mit buntem Besatz und Nackenschutz versehen sind. An der Kopfbedeckung waren in der Regel zwei Schnüre angebracht, welche, zur Befestigung unter dem Kinn bestimmt, in der Regel vorn oder hinten lose herunterfallen (Nr. 132 und 129), oder den auf den Rücken geworfenen Hut um den Hals herum festhalten (Nr. 12, 52, 101, 134 u. a.). Die Kronen (Nr. 1, 2, 3, 4, 101 und 139) haben in der Handschrift durchweg die Form eines ziemlich breiten Goldreifens mit fünf aufrechten Blättern, von denen aber natürlich nur drei zu sehen sind. Als einziger Schmuckgegenstand der Herren ausser dem Schapel und Kranz ist der Gürtel zu nennen, entweder aus einem schmalen, mit Knöpfen besetzten Riemen, oder aus einem breitern Gurte bestehend, das dann wohl mit goldner Schnalle und goldnem Beschlage versehen ist. Das freie Ende hängt vorn lang hernieder.

Die Tracht des gewöhnlichen Mannes unterscheidet sich nur wenig von der der vornehmen Stände, meist nur durch einfachere Ausstattung, Fehlen des Goldbesatzes und dergl. In der Regel erscheint der Unfreie nur in Rock und Beinkleidern; Boten, Diener und dergl. tragen hier und da aber auch einen faltenreichen Reisemantel mit und ohne Kapuze (z. B. Nr. 118 u. 123), der vorderste Bettler auf dem 39. Bilde hat sogar als

*) Von der Hagen (IV, 559, Anmkg. 4) möchte diese Art Kopfbedeckung mit dem „Lehn-Käpplein“ der Winsbeckin identificiren.

**) Vgl. oben S. 278. Auch für die verschiedenen Kopfbedeckungen giebt Nr. 138 eine gute Uebersicht.

einziges Kleidungsstück einen Mantel umgeschlagen. Zuweilen kommt am Halse oder an den Unterarmen noch ein farbig gestreiftes, weisses Unterkleid zum Vorschein, das auf dem 92. und 121. Bilde mit merkwürdig hohem und steifem Kragen versehen ist. Das Ueberkleid der Vornehmen fehlt aber durchgängig. Der Rock, mit und ohne Gogel dargestellt, ist kürzer, stets gegürtet und im Ganzen einfacher gehalten, doch kommt auch mi-parti und sogar Goldbesatz vor. Auffällig bunt sind die Röcke der Spielleute (Nr. 132). Bei der Arbeit wird eine weisslederne Schürze vorgethan, auf deren Ausschmückung man unter Umständen grossen Werth gelegt zu haben scheint (s. Nr. 126). Beinkleider und Schuhe entsprechen denen der Reichen und bieten zu keinen Bemerkungen Anlass, ausser dass auf dem 92. Bilde einmal schräg gestreifte Hosen vorkommen. Das Haupt ist, wenn die Gogel nicht benutzt wird, in der Regel unbedeckt, doch kommen auch die erwähnte weisse Haube und der Krempenhut (z. B. beim Schiffer auf Nr. 110) vor. Die Haare fallen meist ebenso üppig und lockenreich hernieder, wie bei den Herren und sind auch oft mit einem einfachen Kranz oder Schapel versehen. Nur die Bettler auf dem 39. Bilde und der wilde Alexander (Nr. 135) tragen (wie auch der von Tettingen ausnahmsweise, als Gefangener) zottiges, kurzes Haar; hie und da treten auch Kahlköpfe auf (z. B. Nr. 109).

Kinder sind wie Erwachsene gekleidet; nur die beiden Buben auf dem Bilde des Schulmeisters von Esslingen (Nr. 96) erscheinen lediglich mit einem Hemde bekleidet und in zerrissenen Strümpfen. Das Kind auf dem 98. Bilde läuft baarfuss.

Im Allgemeinen ist in unserer Handschrift wenig von einer Verschiedenheit in der Tracht der Stände zu spüren. Kaiser, Könige, Herzöge und Grafen tragen dieselben Kleidungsstücke, wie die gewöhnlichen Edelleute, und diese unterscheiden sich, wie bemerkt, kaum von den Personen bürgerlichen Standes. Nicht einmal, dass die Gewänder der Vornehmsten auch am reichsten verziert sind. Besonders leicht haben sich die Maler es bei der Darstellung der Minnesänger selbst gemacht, die fast alle gleich gekleidet erscheinen, so dass aus ihrem Aussehen keinerlei Schluss auf ihren Stand zu machen ist, oder wenigstens nur ausnahmsweise und mit Vorsicht. Selbst die geistlichen Herren auf dem 69. und 119. Bilde sind eigentlich nur an dem Krummstabe, den sie in Händen halten, bei dem 69. Bilde allenfalls noch durch die dunkle Farbe der Kleidung, als solche kenntlich. Dagegen erscheinen die Prediger-Mönche (?) auf dem 21. und 33. Bilde in Klostertracht, aber verschieden: die einen in weissem fussfreien Unterkleide mit schwarzem Mantel und Gogel, die anderen in einer weit über die Füsse niederfallenden, weitärmligen schwarzen Kutte. Der kleine Hilfslehrer des Schulmeisters von Esslingen ist durch die Tonsur als Geistlicher kenntlich gemacht. Der als Pilgersmann verkleidete Hadloub trägt einen eigenartigen grauen Mantel mit gelbem Futter, den er malerisch um Schulter und Brust geworfen hat, so dass die Arme frei daraus hervortreten. Der braune Hut ist mit drei Muscheln besetzt, in der Hand trägt er einen kurzen Pilgerstab.

Schliesslich sei noch des Dichters Süsskind (Nr. 119) Erwähnung gethan, der als Jude in der Tracht nur durch den bekannten trichterförmigen gelben (hier goldnen) Hut gekennzeichnet, im Uebrigen aber wie die andern Minnesänger, sogar mit auffälliger Eleganz gekleidet erscheint.

b) Kleidung der Frauen.

Wenden wir uns der Frauentracht zu, so ist als charakteristisch die grosse Verwandtschaft mit der Männertracht hervorzuheben. In vielen Fällen würde es genügen, den untersten Theil der Figur, d. h. die übliche Schleppe zuzudecken, um zweifelhaft zu sein, ob wir es mit einem Manne oder Weibe zu thun haben, zumal wo das sicherste Unterscheidungsmerkmal, die Länge der Locken, nicht in Betracht gezogen werden kann.

Das Hauptkleidungsstück des Weibes, gleichfalls Rock geheissen, ist ein bis über die Füsse hinab reichendes weites Gewand, das über dem Hemde getragen wurde und in das man durch einen weiten Halsausschnitt hineinschlüpfte. Zuweilen erscheint vorn aber noch ein besonderer Schlitz mit Knöpfen, wie beim Männerrock, um das Anziehen zu erleichtern. In der Regel tragen die Frauen den Rock ungegürtet, in langen Falten vom Halse bis auf die Füsse niederfallend; nur wenn man darüber das Oberkleid anlegte, scheint ein Gürtel angewendet worden zu sein (z. B. Nr. 64), ausserdem beim Tanzen (z. B. Nr. 105) oder bei der Arbeit (z. B. Nr. 128), um ungehindert schreiten zu können. Auffällig kurz ist der Rock der Dame auf dem 129. Bilde. Auch der dort dargestellte ausgezackte breite Besatz von grünem Stoff unten am Saume kommt in der Handschrift nicht wieder vor. Die Aermel sind von mittlerer Weite und reichen stets bis zum Handgelenke, wo sie, eng anliegend, gewöhnlich in einer Goldborte endigen; auch der Halsausschnitt ist fast stets in dieser Weise verziert. Bei den Aermeren wird die Goldborte, wie bei den Männern, durch einen schmalen farbigen Streifen (s. z. B. Nr. 51) ersetzt. Ueber dem Rocke legte die Frau sowohl in wie ausser dem Hause das Ueberkleid (suckenie, surkot, kürsen?) an, das mit dem männlichen Ueberrocke nach vielen Richtungen hin übereinstimmt. Der Hauptunterschied liegt lediglich in der grössern Länge des Kleidungsstückes. Vorn wie hinten fiel es, da es nicht gegürtet wurde, langsam herab auf den Boden, so dass die Frauen beim Gehen gezwungen waren, das vordere Ende mit der Hand aufzunehmen, unter dem Arme einzuklemmen oder in den Gürtel zu stecken, Motive, welche besonders dem Maler G wiederholt zu dem schönsten Faltenfluss Veranlassung gegeben haben. Das Ueberkleid der Frauen ist fast immer ärmellos; nur in wenigen Fällen (Nr. 6, 64, 76) ist ein bis zum halben Ellenbogen reichender Aermel angegeben. Armschlitze und Halsausschnitt auch bei diesem Kleidungsstück in der Regel mit Goldborte besetzt; Pelzfutter bei Vornehmen ausnahmslos vorhanden. Ueber dem Oberkleide, nicht selten aber auch direkt über dem Unterkleide (s. z. B. die Landgräfin auf dem Bilde des Sängerkrieges Nr. 72), trug die Dame denselben weiten Mantel, wie

der Herr, theils mittelst einer Schnur (Nr. 57) über der Brust zusammen gehalten, in den meisten Fällen frei auf den Schultern ruhend, also wohl hintenherum auf irgend eine Weise befestigt. Auch hier oft noch Goldbesatz oder gemusterte Borte (Nr. 93) und fast ausnahmslos Pelzfutter verwendet. Ausserdem scheint bei Reisen zu Pferde ein besonderer havelockartiger Mantel [kappe (?)] beliebt gewesen zu sein, der sowohl mit Schlitzen zum Durchstecken der Arme, als auch mit einer Gogel (Nr. 59, 81 und 107) versehen war. Im Allgemeinen tragen die Damen einfarbige Stoffe; nur ausnahmsweise kommen mit Tupfen und Streifen gemusterte Kleider, besonders beim Maler N III auf dem 64. Bilde, vor. Vom mi-parti der Herren zeigt sich die weibliche Tracht in unsrer Handschrift völlig frei.

Das Schuhwerk der Frauen stimmt in Schnitt und Farbe mit dem der Männer überein, nur dass die Füsse in der Regel noch kleiner und spitzer gezeichnet sind. Die Farbe der Strümpfe auf dem 128. Bilde ist ebenfalls schwarz.

Handschuhe kommen, wie bei den Männern, verhältnissmässig selten vor. Maler G versieht damit nur die Dame des Werner von Teufen (Nr. 29), die den Falken hält, lässt dagegen z. B. die reitenden Damen auf dem 59. und 81. Bilde mit blosser Faust die Zügel führen. Viel galanter erscheinen die Maler N I und N II, welche ihre Damen sowohl bei der Arbeit (Nr. 128), wie beim Spaziergange (Nr. 129) mit Handschutz versehen.

Besonderes Interesse nehmen schliesslich die Kopfbedeckung und der Kopfputz der Frauen in Anspruch, die hierbei an Mannigfaltigkeit und Absonderlichkeit der Moden hinter den Männern nicht zurückbleiben. Das häufigste Stück ist auch hier das Schapel in Form eines einfachen Reifens und Kranzes oder einer Perlenschnur, eines goldenen Diadems und dergl., ziemlich tief um die Schläfen herum gelegt und hinten mittelst eines rothen Bändchens (s. Nr. 55) zusammengebunden. Dabei ruht es entweder direkt auf dem Haare, welches dann stets in langen Locken frei darunter hervorquillt, oder auf einem schleierartigen Gewebe, das den ganzen Kopf umhüllt und meist bis auf die Schultern herabreicht. Eine dritte Art des Tragens besteht darin, dass der Schleier, der als eigentliche Kopfbedeckung in wie ausser dem Hause die Hauptrolle gespielt zu haben scheint, nicht unter, sondern über dem Schapel angelegt wurde. Daneben erblicken wir wiederholt den Schleier auch mit dem sogenannten Gebende in Verbindung. Dies besteht in der Regel aus dem wimpel, einem selten glatten, in der Regel oben gekräuselten, steifen, leinenen Stirnstreifen von verschiedener Höhe, der den Kopf horizontal wie das Schapel umzieht, und aus der rîse, einem schmalen weissen Bande, das in senkrechter Richtung vom Scheitel über Schläfe und Wangen hinab, und unter dem Kinn herum läuft (recht deutlich auf Nr. 63). Getrennt kommen beide Theile in unsrer Handschrift nicht vor, denn bei der Fürstin auf dem 26. Bilde ist die Krone an Stelle des Wimpels getreten. In späterer Zeit verbreiterte sich die rîse in der Weise, dass man sie unten über das Kinn und den Mund empor ziehen konnte, so dass sie den untern Theil des

Gesichts vollständig verhüllte, in unserer Handschrift erscheint sie nur erst als schmales, mit dem wimpel nicht zusammenhängendes Band. Der Schleier fand darunter keinen Platz, sondern wurde, wenn man seiner bedurfte, frei darüber gelegt. In der Regel ist dieser einfarbig weiss dargestellt, nur hier und da leicht getönt oder mit Goldborte besetzt. Die Krone der Fürstin auf dem 26. Bilde hat die oben beschriebene Form.

Neben diesen Arten des Kopfputzes, welche den freien Fall der Haare ordneten, aber nicht beeinträchtigten, tritt vereinzelt bei den Nachtragmalern N I und N II (s. Nr. 5, 20, 76 und 131) eine damit in strengem Gegensatze stehende, eigenthümliche Modetracht auf. Die Haare erscheinen hier an beiden Seiten des Kopfes aufgerollt, so dass zwei hörnerartige, von netzartigen bunten oder goldnen Hauben zusammengehaltene Wulste neben den Schläfen hervortreten (Hörnerhauben). Ein Kranz oder Schapel vervollständigt meist diese unschöne Frisur, die frisch aus Frankreich eingeführt war und noch lange bei uns ihr Wesen treiben sollte. Von sonstigen Kopfbedeckungen sind nur der Strohhut der Schnitterin auf dem 128., die eigenthümliche Bundmütze (?) auf dem 62. und das nicht minder ungewöhnliche steife Kopftuch mit Pelzfutter auf dem 63. Bilde zu erwähnen. Eine Sonderung zwischen Frauen und Jungfrauen lässt sich in unsrer Handschrift ebensowenig bezüglich der Haartracht und des Kopfputzes*), wie bezüglich der Kleidung nachweisen — man scheint damals nicht die Unterschiede gemacht zu haben, die sich später herausbildeten — aber auch sonst ist bei der Gleichmässigkeit der Frauengesichter und Frauengestalten in unserer Handschrift eine Unterscheidung zwischen Jungfrauen und Frauen kaum durchzuführen, abgesehen von den wenigen Fällen, wo sich solche aus der Situation ergiebt (z. B. Nr. 72 und 98).

Zwischen Arm und Reich bestehen ähnliche Merkmale bei den Frauen, wie bei den Männern. Die Mägde tragen dasselbe Unterkleid wie die Damen, nur ohne Besatz; Oberkleid und Mantel fallen weg; dabei ein einfaches Schapel häufiger als ein Gebende. Dass die Königinnen und Fürstinnen sich nicht anders tragen, als die übrigen Damen, entspricht gleichfalls der oben erwähnten Thatsache bezüglich der Tracht der Herren. In auffallend abweichendem Costüm erscheinen dagegen die beiden, offenbar vornehmen Damen auf dem 116. und 125. Bilde. Nicht nur, dass die übereinstimmende dunkle Farbe ihrer Kleider an und für sich schon zu der bunten Kleidung der übrigen Damen im Gegensatze steht, auch der Mantel mit dem im Nacken steif abstehenden eigenthümlichen Kragen und dem senkrechten, roth karrirten, weissen bezw. goldnen Streifen daran (offenbar ein bestimmtes Abzeichen) kommt sonst in der Handschrift nicht vor. Dazu ein schwarzer Schleier über dem weissen Gebende. Nach Analogie der Tracht des Abtes auf dem 69. Bilde haben wir in den beiden Damen wohl Angehörige oder gar Vorsteherinnen eines Klosters zu sehen.

*) A. Schultz (a. a. O. S. 238) hält das Schapel für den Kopfschmuck der Jungfrauen, das Gebende für den der Frauen.

Unter den Schmuckgegenständen der Frauen spielen reich verzierte bunte Taschen und Gürtel, wie sie auch der als Händler verkleidete Dietmar von Ast (Nr. 27) feil bietet, die Hauptrolle. Die Taschen, meist von viereckiger, nach unten sich erweiternder Form, oben zum Zuziehen eingerichtet, an den Ecken und Kanten mit Quasten verziert, zuweilen auch reich mit Goldschnüren besetzt, hängen an farbigen Bändern vom Gürtel herab, der meist selbst mit Knöpfen, goldnem Beschlag und goldner Schnalle (Rinke) verziert ist. Hier und da auch grosse goldene Broschen oder Spangen ohne Kunstformen.

Die Bestimmung der zu den Männer- und Frauenkleidern verwendeten Stoffe bietet bei den geringen zeichnerischen und koloristischen Ausdrucksmitteln unserer Maler nicht geringe Schwierigkeit und ist überhaupt nur in allgemeinen Zügen möglich. Die schweren und langen Falten an Rock, Ueberkleid und Mantel weisen auf die Verwendung dicker wollener Stoffe hin, die noch dazu mit Pelz- und anderem Futter versehen zu werden pflegten. Die Versuche in bunten Schatten und changeant-Tönen sowohl auf den Grundstock-, als auf den Nachtragbildern sind vielleicht darauf zurückzuführen, dass man dadurch die Wirkung seidener Stoffe andeuten wollte, die Faltengebung ist aber dabei keine andere, als bei den schweren Wollstoffen. Auch die leichten Schleierstoffe sind in den Falten durchgehends zu schwer gerathen. Nur einmal ist es dem Maler G gelungen, einen dünnen Stoff als solchen deutlich zu kennzeichnen, nämlich bei dem kurzen Rocke der beiden Männer auf dem 99. Bilde. Nicht nur, dass die Falten häufiger, kürzer und knitteriger, als sonst, auftreten, der gelbe Stoff ist zudem so dünn wiedergegeben, dass die schwarzen Beinkleider hindurchschauen. Bei den erwähnten hemdartigen, weissen Unterkleidern mit farbigen Streifen ist dagegen gesucht worden, die Steifigkeit durch vollständigen Mangel an Faltenlinien auszudrücken. Die Stoffe sind meist einfarbige; gestreifte und gemusterte Kleider kommen nur selten und fast ausschliesslich bei den Nachtragmalern vor, die sich auch in der Anwendung des mi-parti oft in recht übertriebener Weise gefallen. Den eigenthümlichen gemusterten Gold- (Brokat ?) Stoff, aus dem der Schulterkragen des König Wenzel gefertigt ist, haben wir oben bereits erwähnt.

Eine hervorragende Rolle nimmt in unserer Handschrift das Pelzwerk ein, das bekanntlich im Mittelalter in Folge der ungenügenden Heizvorrichtungen eine viel ausgedehntere Verwendung, als in der Gegenwart, gefunden hat. Nur selten, dass das Ueberkleid oder der Mantel vornehmer Männer und Frauen ohne Pelzfutter erscheint; meist lassen sogar die flatternden Enden der Kuvertüren innen die bekannte Pelzmusterung erkennen. Ausserdem haben wir wiederholt Pelzkragen, sowie Pelzbarette mit pelzgefutterten Bünden angetroffen. Alle möglichen Farben kommen hierbei vor. Bekanntlich wurde damals der meist verwendete Pelz, das Grauwerk oder Kürsch, in verschiedener Weise gefärbt*), und so erscheinen grau-grüne, blaue, röthliche und gelbe Felle recht-

*) Grundlegende Studien darüber enthält die bekannte Schrift des Fürsten Hohenlohe: Das heraldische Pelzwerk (1867); s. a. Seyler a. a. O. S. 95 ff. Bekanntlich herrscht über die Verwendung des Pelzwerkes beim Wappen noch keine Einigkeit unter den Heraldikern.

winklig beschnitten und so aneinander genäht, dass die dunkleren Randpartieen mit dem hellen Bauchtheile in der Mitte ein lebhaftes Muster bilden. Die zwei energischen, dunklen Spitzen am oberen Rande stellen dabei die Halstheile vor. Besonders deutlich stets beim Maler G, während N 1 (z. B. auf dem 4. Bilde) ein verschwommenes Muster giebt. Hermelin, der kostbarste Pelz in damaliger Zeit, kommt nur einmal, und zwar beim Mantelkragen und Barett des Fürsten auf dem Bilde des Frauenlob (Nr. 132) vor*).

d. Geräth und Möbel.

Von der Betrachtung der Bewaffnung und Tracht wenden wir uns zu den Geräthen des täglichen Lebens, zunächst zu den musikalischen Instrumenten. Am häufigsten begegnen wir der Fiedel**) oder Geige (s. Nr. 4, 46, 105, 132, 136 und 140), welche übereinstimmend eine in der Mitte des Schallkörpers eingebogene Form und ein rundes Wirbelbrett zeigt. Die vier Saiten laufen von den Wirbeln aus über das Griffbrett und den Steg hinweg zu dem Saitenhalter, der mittelst einer Saite unten an der Zarge befestigt ist und neben dem die beiden Schalllöcher des Deckels sichtbar werden. Die Construktion ist also die heute noch übliche, nur dass die Verhältnisse und Formen im Einzelnen etwas andere geworden sind, wie denn auch der damalige Geigenbogen mehr die Form des jetzigen Bassbogens aufweist. Die Färbung der Theile ist auch hier eine willkürliche; nur der Geigenkörper selbst ist regelmässig, entweder gelb oder golden angetuscht.

Von Blasinstrumenten treffen wir an: die Querflöte (Nr. 132, 136 und 140), eine Art Klarinettte (Nr. 4, 63 und 132), ein hornartiges Instrument (Nr. 5 und 65a), grosse Feld- oder Tourniertrompeten mit Behang (Nr. 6) und den beliebten Dudelsack (Nr. 6 und 132). Recht ungeschickt erscheinen die grossen gebogenen Jagdhörner auf dem 67. und 111. Bilde, bei deren Schall Hirsch, Fuchs und Hase gehetzt werden, während dem auf den Baum flüchtenden Knappen ein kleineres Hifthorn zur Seite herabhängt (Nr. 74). Ausserdem kommen vor: die Harfe (Nr. 135) und das Psalterium (Nr. 91, 132 und 134), welche sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass bei ersterer die eine Kante des Rahmens gradlinig, die andere gebogen ist, ein durchgehender Resonanzboden fehlt, und die Saiten beim Spielen vertikal laufen, während beim emporgehaltenen Psalterium die Saiten horizontal über den Schallkasten hinweg liegen, und beide Seiten des letzteren gebogen sind. Schliesslich ist noch die kleine Trommel (Nr. 5, 6, 63, 65 und 132) oder Pauke zu erwähnen, die mittelst zweier Schlägel bearbeitet wurde.

Das einzige Kriegsgeräth, das in unsrer Handschrift vorkommt, die blide auf dem 84. Bilde, ist oben (S. 255 f.) ausführlich beschrieben worden und braucht hier nur erwähnt zu werden.

---

*) Die kleinen Spitzen auf dem Mantelfutter der Botin des Wilhelm von Heinzeburg (Nr. 51) haben offenbar eine andere Bedeutung.

**) Dass der Name Fiedel dafür richtig ist, geht aus dem 105. Bilde hervor: der „Vidiller" führt ein solches Instrument im Wappen.

Geräthe zu Spiel und Sport sind in mannigfaltiger Art anzutreffen. So sehen wir auf Nr. 6 und 89 die Liebenden beim Brettspiel sitzen, das eine Mal mit Schach, das andre Mal mit Wurfzabel oder Puff beschäftigt; auf dem 114. Bilde wird Boccia, auf dem 40. Steinwerfen gespielt, während der Herr Pfeffel (Nr. 100) sich keine bessere Unterhaltung weiss, als im Beisein der Liebsten zu angeln. Die hierbei benutzten Geräthe entsprechen in ihren Formen ungefähr den heute noch üblichen und geben zu Bemerkungen keinen Anlass. Am interessantesten sind die Einblicke, die wir in die Einzelheiten des Jagdsports, insbesondere der Falkenjagd thun. Wir sehen, wie der Falke aller Fesseln ledig zu Hause auf dem Gestänge hockt und atzt (Nr. 51), wie er beim Ausritt (Nr. 29, 32, 52) auf der Hand des Ritters oder der Dame sitzt und diesen Platz selbst dann nicht verlässt, wenn der Sänger, vom Pferde gestiegen, im Schosse der Liebsten ruht (Nr. 80). Zweimal erscheint er auch in Thätigkeit (Nr. 2 und 7), d. h. in den Lüften seine Beute verfolgend, dann aber auch, ein Opfer seines Muthes, vom Schnabel des Reihers durchbohrt am Boden liegend (Nr. 7). Für die Verwendung des Falken, in Gemeinschaft mit den Spürhunden, auch bei der Beize auf Rebhühner bietet das 128. Bild ein Beispiel. Das Thier erscheint nirgends mit seiner Haube, meist sogar ohne jede Fessel (s. Nr. 2, 7, 32, 51, 52), und nur zweimal mittelst der „Longa" auf dem Lederhandschuh gehalten (Nr. 29 und 80). Die sogenannten iacti oder Würfel, welche als unentbehrliches Mittel zum Werfen, d. h. zum schwungvollen Entsenden des Falken von der Hand dienten, werden nirgends sichtbar. Dagegen ist auf dem 7. Bilde zweimal das Federspiel zu sehen, das bei der Erziehung des Falken und zum Anlocken während der Jagd verwendet wurde (s. oben S. 109), während auf dem 32. und 80. Bilde das Tiratorium, d. h. ein Stück Fleisch dargestellt ist, an dem das unruhig gewordene Thier herumbeissen konnte. Von den übrigen Geräthen des Falkeniers erscheint nur noch die Tasche (Nr. 51 und 128), aus der die übliche Atzung, das Hühnerbein, herausragt. Die Hirschjagd (auf Nr. 67), Eberjagd (auf Nr. 74), sowie die Fuchs- und Hasenjagd (auf Nr. 111) geben zu keinen weiteren Bemerkungen hinsichtlich der dabei verwendeten Waffen oder Geräthe Anlass. Dass die Art der Hasenhetze zu Fuss und mit einem an der Leine geführten Hunde, wie sie auf dem 111. Bilde dargestellt ist, nicht der Wirklichkeit entsprochen haben kann, liegt auf der Hand.

Wenden wir uns vom Sport der Betrachtung der Freuden des Mahles zu, so ist bereits die Zurückhaltung hervorgehoben, die die Maler sich in dieser Hinsicht auferlegt haben. Nur ein einziges Mal (auf Nr. 103) finden wir im Freien unter der Linde eine fröhliche Gesellschaft beisammen, unter der der Becher kreist und der Steinmar selbst den Braten zuträgt. Noch steckt der Spiess in der Gans, an dem sie über dem Feuer gebraten worden ist. Die gelbe Schüssel, in der sie liegt, hat eine tiefe Form mit Fuss (ähnlich auf dem 114. Bilde) und ist am Rande, sowie in der Mitte durch einen rothen Streifen verziert. Auch die Geliebte des Hartmann von Starkenberg auf dem 85. Bilde trägt

höchst eigenhändig eine Bratenschüssel herbei, ausserdem aber auch ein goldnes Trinkgefäss, um den an seinen Waffen schmiedenden Ritter bei seiner Arbeit zu stärken. Dem kleineren Geflügel, das in ihr liegt, entsprechend, ist hier die unverzierte gelbe Schüssel etwas flacher und ohne Fuss dargestellt. Das Trinkgefäss hat die Form eines gebauchten Doppelbechers, dessen oberer, abnehmbarer Theil in einen Knopf endigt, dessen unterer mit breitem Fusse zum Aufstellen und mit Knauf versehen ist. Dasselbe Gefäss in etwas mehr gedrückter Gestalt auf dem 69. Bilde. Die Formgebung ist in beiden Fällen eine äusserst plumpe, ebenso wie bei den Goldpokalen auf dem 4., 20. und 114. Bilde. Man sieht, dass dem Maler G und N I die Kenntniss der gothischen Zierformen in gleicher Weise abging, ein Mangel, der uns bei den architektonischen Motiven noch störender entgegengetreten ist. Von gewöhnlichen Bechern lernen wir nur eine cylindrische, nach oben zu sich gleichmässig erweiternde Form kennen; dabei machen es die weisse Färbung und die kleinen Tupfen am untern Theile wahrscheinlich, dass wir es auf dem 91. Bilde mit einem Glasbecher zu thun haben, während die gelbe Streifung des Bechers auf dem 103. Bilde eher auf Holz, das damals weit üblichere Material, hinweist. Erwähnt sei noch die plumpe metallene Kanne mit Ausguss und einem Ringe oben am Deckel zum Durchgreifen auf dem 114. und 118. Bilde, ferner die hölzerne Kanne mit Ausguss und Bügel auf dem letzten Bilde, sowie die kreisrunde, platte Jagdflasche mit den beiden Oehren, durch die der Riemen zum Umhängen gezogen wurde, auf dem 107. Bilde. Die gelbe Tönung mit rothen Sprenkeln lässt auf gebrannten Ton schliessen, während der unförmige, weitbauchige Topf, den der Werner auf dem 118. Bilde zum Munde führt, unvernünftigerweise golden, und die plumpe Kanne, die der gegenüberstehende Gefährte über das Feuer hält, silbern angetuscht erscheinen.

Der oben gerügte Mangel an Formensinn zeigte sich auch bei dem goldnen Altarleuchter auf dem 21. Bilde. Kein Zweifel, dass das Anlegen mit Deckgold einer feinern Ausbildung der Details an sich hinderlich war, und die Zeichnung mit Deckweiss auf dem Golde, die auf dem 69. Bilde versucht worden ist, nur eine mangelhafte Aushilfe bot, immerhin hätten die Umrisse weit gefälliger und stilvoller gezeichnet werden können. Die Lampe auf dem letzterwähnten Bilde zeigt die übliche cylindrische Form mit spitzem Kegel nach unten, die uns z. B. von zahlreichen Darstellungen der klugen und thörichten Jungfrauen her so bekannt ist.

Schliessen wir hier gleich die übrigen in unserer Handschrift vorkommenden, geistlichen Zwecken dienenden Geräthe an, so wäre ausser dem rautenförmig, in grün und roth gemusterten Antependium, vor dem der Bruder Eberhard von Sax kniet, nur der Bischof- und Abtstab auf dem 119., 33. und 69. Bilde zu nennen. Beide unterscheiden sich dadurch, dass der ganze Hals und Kopf der Ersteren aussen mit krabbenartigen Verzierungen besetzt sind, und die Windung hier nicht, wie beim Abtstab, in ein Dreiblatt, sondern ohne Betonung des Abschlusses ausläuft. Der Knopf, der den Schaft vom

Halse trennt, erscheint in den drei Fällen ebenso, wie letzterer selbst, vergoldet, der Schaft auf den beiden letzten Bildern silbern, auf dem ersten roth getuscht. Hier sieht man auch unten am Stabe die Spitze, die schon der Zeichner des Rolandliedes (s. Theil I Tafel 10) nicht zu vergessen pflegte.

Zu den Geräthen des täglichen Lebens übergehend, seien neben der Sichel auf dem 128. Bilde zunächst Hammer, Zange und Ambos erwähnt, die auf dem 85. und 126. Bilde von den beiden Malern im Ganzen übereinstimmend dargestellt sind und zu besonderer Besprechung keinen Anlass geben. Auf dem letztgenannten Bilde erscheint ausserdem eine Feile in der Hand des einen Gesellen. Bemerkenswerth ist die eigenthümliche Feilbank, auf der der Letztgenannte sitzt: ein Balken auf vier niedrigen, schräg gestellten Füssen, am vorderen Ende ein kleiner cylindrischer Eisenklotz (?) mit senkrecht daraus hervorragendem Dorne. Der Geselle sitzt rittlings davor und feilt an dem Sporen herum, indem er ihn fest an den Dorn andrückt. Von sonstigem Handwerkszeuge sei der Blasebalg auf dem 20. Bilde erwähnt, mittelst dessen die Dienerin das Feuer unter einem schwarzen eisernen Kessel anfacht. Die Formen beider sind die noch heute üblichen. Der Kessel hängt dabei mittelst seines Bügels an einem Hacken, der selbst wieder in eine starke eiserne Kette eingehängt erscheint. Auch bei der grossen Waage mit den auf dem Tische liegenden silbernen Gewichten auf dem 102. Bilde, bei der Winde auf dem 31., der Leiter auf dem 11. und der Badewanne auf dem 20. Bilde genügt die Erwähnung des Vorkommens; besonderes Interesse dagegen beansprucht der oben (S. 271) ausführlich beschriebene Flechtstuhl, an dem die grausame Geliebte des Kirchherrn zu Sarnen arbeitet. Der Hängekorb, den der Esel auf dem 27. Bilde trägt, erinnert zwar in Farbe und Form eher an einen thönernen oder metallenen Behälter, die umgelegten weissen und schwarzen Reifen deuten aber wohl auf ein leichteres Material: Holz oder Geflecht mit dunklem Anstriche hin.

Auch Krankengeräth verschiedener Art kommt vor. So giebt das 49. Bild von der Heilung eines Bruches durch Anlegung von Beinschienen eine gute Vorstellung. Die damalige Form der Krücken lernen wir auf dem 39. Bilde kennen, auf dem auch Kriechschemel zu sehen sind, genau wie sie heute noch (z. B. in Italien) von den in den untern Theilen gelähmten Krüppeln verwendet zu werden pflegen. Der Alte auf dem 109. Bilde stützt sich auf einen Krückstock mit geradem Querholz.

Die Schreibinstrumente sind die üblichen. Man schreibt mittelst schräg abgeschnittener Rohrfeder (Nr. 58, 113, 123 und 127) in ein Buch (Nr. 127), oder auf Pergamentstreifen, die in Briefform zusammengelegt, umschnürt (s. Nr. 51, 52 etc.) und in der Mitte, oder am untern Rande mit Siegel versehen (Nr. 101 und 123) versendet werden. Wiederholt (s. Nr. 28, 113 und 124) kommen auch Diptychen vor. Ausserdem sehen wir Lesebücher vom Schulmeister von Esslingen (Nr. 96), bei dem übrigens die Ruthe die Hauptrolle gespielt zu haben scheint, zum Unterricht verwendet. Die

Boten steckten die ihnen übergebenen Briefe in Taschen (Nr. 42 etc.) oder Tönnchen (Nr. 14), die sie an der Seite trugen. Das Messer, mit dem man die Feder schnitt und früher auch liniirte, dient dem Schreiber des Meister Konrad von Würzburg (Nr. 127) zum Festhalten der Lagen, geradeso wie dies auf unzähligen Evangelisten-Bildern zu sehen ist.

Gehen wir zu den Möbeln über, so erscheint in unserer Handschrift am häufigsten der Sitzkasten, dessen Form, Grösse und Ausstattung die mannigfachsten Varianten aufweisen. In der Regel steht er auf einem höhern oder niedrigern Podium, dessen Vorderseite mit kleinen fensterartigen Schlitzen und Rosettenöffnungen durchbrochen und masswerkartig verziert ist, und nur ausnahmsweise direkt auf dem untern Bildrande. Der Sitzkasten besteht aus einem geschlossenen unteren Theile ohne Füsse, dessen Seitenflächen beliebig gebogen und ausgeschweift sind. Das daraufliegende, an den Enden ebenfalls meistens ausgeschweifte oder verschnörkelte Sitzbrett, welches die Maler in Folge der mangelhaften Perspektive in der Regel steil aufragend, oder wie einen vierkantigen Balken (Nr. 15, 57 etc.) darstellen, erscheint dabei entweder mit einem gemusterten bunten Stoffe bezogen, oder mit einem weichen Polster bedeckt, dem alten pulvinar, das wir sowohl bei den thronenden Konsulen auf den Diptychen, wie bei dem thronenden Christus in den Mosaiken und Miniaturen seit dem frühesten Mittelalter regelmässig anzutreffen gewohnt sind (s. a. Theil I, S. 28 und Tafel I, II und IX). Rücken- und Seitenlehnen kommen bei den Sitzkasten nicht vor. Zweimal (Nr. 69 und 119) ist der Sitz seitlich mit Thierköpfen verziert, wohl in Erinnerung an die beliebten Löwenstühle der ältern Zeit. Durch Ausdehnung dieses Sitzes entsteht die Bank, in derselben Weise zusammengesetzt, profilirt und bemalt, und nicht selten von einem Bildrande bis zum andern, ja darüber noch seitlich hinausreichend. Auf dem 6. und 89. Bilde sehen wir die Bank zugleich als Tisch für das Spielbrett benutzt, auf dem 94. Bilde zur Aufstellung des Flechtrahmens. Zuweilen scheint es, als ob ein Teppich über die ganze Fläche gebreitet wäre (s. Nr. 28, 58, 76, 94 u. s. w.), vielleicht handelt es sich aber auch nur um ein aufgemaltes Muster. Einen einfachen Würfel ohne Verzierung sehen wir auf dem Bilde des Schulmeisters von Esslingen (Nr. 96) als Sitz benutzt, während das 113. Bild einen eigenthümlichen, unverständlichen Stufenaufbau mit oberem Zinnenabschluss zeigt, auf dem die Schreiber Reinmars von Zweter sitzen.

Nur einmal, auf dem 102. Bilde, kommt ein Tisch vor. Füsse sind nicht sichtbar, man erblickt aber unter der Platte hindurch die Beine der dahinter stehenden Personen. Im Freien genügte ein hölzerner Block (s. Nr. 114). Von sonstigen Ausstattungsgegenständen des Innern ist noch ein Pult anzuführen, an dem der Schulmeister von Esslingen (Nr. 96) docirend, und der Schreiber des Konrad von Würzburg (Nr. 127) schreibend zu sehen sind. Unsinnigerweise ist vom Maler G in letzterem Falle die schräge Pultfläche so dargestellt, als ob sie mit der Spitze auf dem derb profilirten Säulenfusse ruhe, während der Maler N I eine perspektivisch richtigere Zeichnung giebt. Ausserdem sei noch die hölzerne Badewanne auf dem 20. Bilde erwähnt, deren Zargen und

Reifen deutlich dargestellt sind und die vorn und hinten an den höher emporragenden Zargen mit Löchern zum Durchstecken von Tragstangen versehen ist, und schliesslich das Bett, das dreimal in verschiedener Form vorkommt. Die Darstellung auf dem 34. und 82. Blatt zeigt übereinstimmend ein steil aufgerichtetes Kopfende, das den im Bett Befindlichen fast zum Aufrechtsitzen nöthigte, ähnlich wie wir es auf den ältern Miniaturen (besonders bei Darstellungen der Geburt Christi) zu sehen gewohnt sind. Dagegen sehen wir auf dem 93. Bilde das betreffende Polster wesentlich niedriger gehalten, so dass ein Sitzen im Bette nur mit Hilfe zweier in den Rücken gestopfter Kissen zu ermöglichen war. Die Bettlade, die auf dem erst- und letztgenannten Bilde von dem Betttuche gänzlich verhüllt ist, erscheint auf dem 82. Bilde als ein mit grossen Rosetten in durchbrochener Arbeit verzierter Kasten, der auf einer niedrigen Stufe steht. Die Liebenden sitzen auf dem Bettrande in zärtlicher Umarmung; die beiden neben einander liegenden Kopfkissen deuten auf eine zweischläfrige Lagerstatt hin. Um die Weichheit des Lagers anzudeuten, ist die Oberfläche mit wellenartigen Erhebungen und Vertiefungen dargestellt (besonders deutlich auf Nr. 34). Die Ausstattung des Bettes besteht aus bunt oder weiss überzogenen Kopfkissen von ungefähr quadratischer Form, aus einer bunten Bettdecke, die beim Maler G mit Pelzfutter, beim Maler N I ohne solches, aber dafür mit Goldstickerei versehen dargestellt ist, und drittens aus einem weisslinnenen oder wollenen Betttuch auf den beiden ersten Bildern, einem bunt gemusterten auf dem letztgenannten Blatte. Ueber dem Lager ist auf Nr. 82 und 93 ein Betthimmel angedeutet, dessen Vorhänge aufgerollt und mittelst Ringe oder Hacken aufgesteckt sind. Im Uebrigen fehlt es an Ausstattungsgegenständen der Zimmer vollständig. Auch kommt nur einmal ein Teppich (oder Fell), nämlich auf dem Bilde des Frauenlob (Nr. 132), vor, und zwar mit Handgriffen an den vier Zipfeln zum bequemen Ausbreiten vor den Füssen des Gefeierten.

Von Transportgeräthen lernen wir innerhalb unserer Bilderfolge nur das Schiff kennen, und zwar auf dem 41. und 110. Bilde in der Form des Schiffkörpers übereinstimmend: Vorder- und Hintertheil ragen gleichmässig geschwungen hoch empor; während aber das Fahrzeug, in dem Herr Nünü mit seinen Damen auf dem Strome dahin gleitet, als einfaches Ruderboot dargestellt ist, müht sich der Maler, das Schiff des Friedrich von Hausen reicher und als besonders seetüchtig darzustellen. Er versieht es zu diesem Zwecke mit zwei Masten, Segel und Mastkorb und schmückt die aufragenden Enden mit Thierköpfen sowie den Bord des Fahrzeuges mit goldnen Rosetten. Dass er in diesen Dingen sich als ein mit dem Schiffswesen wenig vertrauter Landbewohner verräth, ist oben (S. 179 und 293) bereits hervorgehoben. Auch die Form der Ruder und deren Handhabungsweise (auf dem 110. Bilde) liefern hierfür Beweise. Zu den Transportgeräthen ist im vorliegenden Falle auch das Fass oder der Kübel von Holz zu rechnen, in dem sich der Herr Christian von Hamle zur Geliebten hinaufwinden lässt (Nr. 31); da ein Flaschenzug fehlt, offenbar keine kleine Arbeit.

e) Ausstattung des Pferdes.

Die Ausstattung des Pferdes besteht, wie gewöhnlich, so auch in unsrer Handschrift aus folgenden zwei Haupttheilen: 1) dem Kopfstücke mit den Zügeln und 2) dem Sattel, wozu das Vorder- und Hinterzeug nebst Gurten und Steigzeug gehören. [Ueber die Kuvertüre haben wir bereits oben (S. 388) gehandelt.] Vorauszuschicken ist, dass die Maler aus Flüchtigkeit oft einzelne Theile der Pferdeausrüstung weggelassen und nicht nur Sättel ohne Gurte und Hinterzeug, sondern auch Kopfzeuge ohne Nasenriemen und dergl. dargestellt haben. Im Uebrigen zeigen sich aber ziemlich übereinstimmend folgende Einzelheiten:

1) Das Kopfstück setzt sich zusammen aus einem beiderseitig über den Kopf hinter den Ohren weg bis zu dem Maulwinkel reichenden senkrechten Riemen, an welchem unten der Nasen- und Kinnriemen, oben der Stirn- und Backenriemen horizontal laufend befestigt sind. Ausserdem ist das Ohr von einem oben und unten mit dem Hauptriemen verbundenen Streifen umsäumt, so dass am Ohranfang jedesmal fünf Riementheile zusammenstossen. Diese Stelle ist denn auch in der Regel mit einem goldnen Knopfe oder einer Rosette ausgezeichnet, ebenso wie unten die Ansatzstelle des Gebisses und der Zügel. Letztere, häufig mit einem verschiebbaren Ringe (s. Nr. 29, 32 u. a.) versehen, sind bei G und N III stets als einfache Lederstreifen oder Riemen dargestellt, bei N I und N II dagegen als weitgliedrige lederne (?) Ketten (s. Nr. 5, 8, 63 und 131) mit einem glatten Mittelstücke für die Zügelfaust. Während ferner beim Maler G stets nur eine Trense als Gebiss erscheint, sodass die Zügel direkt vom Ringe oder Knotenpunkt in der Ecke des Maules ausgehen, lassen die Nachtragmaler grosse, meist goldene Kandarren mit rechtwinkligem Hebelarm sichtbar werden, wie solche auch schon auf den Bildern des Teppichs von Bayeux dargestellt sind. Ein einziges Mal (Nr. 19) erscheint noch oben auf dem Kopfstück ein zimierartiger Aufsatz befestigt, der im Kampfe sicher nicht lange vorgehalten haben würde und als ein Vorläufer des spätern Federschmuckes an dieser Stelle anzusehen ist.

2) Das Sattelzeug. Der Sattel selbst ist der seit der Mitte des XII. Jahrhunderts eingeführte sogenannte Krippensattel. Er besteht aus einem breiten, gepolsterten Unterlager, von dem aus sich vorn und hinten die beiden hölzernen Bögen oder Büge erheben, zwischen denen der mittelalterliche Reiter eingekeilt sass. Der Maler G zeigt die Büge durchweg in hoher und sehr ausgeschweifter Form, die Nachtragmaler kennen auch noch die älteren flacheren Sitze, wie z. B. auf dem 130. und 131. Bilde deutlich zwischen Jagd- und Streitsattel unterschieden ist. Ersterer erscheint mit schräg geneigten, niedrigen Polstern, ähnlich den Sätteln des Bayeuxer Teppichs, letzterer mit steilen Holzwänden. In einem Falle (Nr. 63) ist auch der Blason des Eigners am Hinterbug angebracht, was damals in Mode kam (s. Böheim a. a. O. S. 198). Auf dem Sattelkissen lag in

der Regel die vorne gradlinig, nach hintenzu oft abgerundete Satteldecke oder Schabrake*), meist reich verziert (s. z. B. Nr. 35, 136 u. s. w.) bis zur Hälfte des Bauches herabreichend. Darunter kommen dann die Riemen mit den Steigbügeln zum Vorschein; letztere sind dreieckig, aus Metall gefertigt und offenbar nur aus Versehen zuweilen in der Farbe der Steigriemen roth oder gelb angetuscht.

Festgehalten wurde der Sattel 1) durch die breiten Bauchgurte, welche, meist zwei an der Zahl, dicht nebeneinander oder in gewissem Abstande den Pferdebauch umspannen und zuweilen wie aus Riemengeflecht gebildet sind, 2) durch das Vorderzeug, das bald als einfacher Riemen, seltener als breiter, reich verzierter und gezaddelter Streifen (s. Nr. 50) vorn um die Pferdebrust herumläuft, und 3) durch das Hinterzeug. Letzteres zieht sich vom Sattel aus unter dem Schwanze hindurch, um das Hintertheil herum und wird in den meisten Fällen in der Mitte noch durch einen oben über das Kreuz hinweglaufenden schmäleren Riemen in richtiger Lage erhalten (s. z. B. Nr. 130). Eine andere Anordnung ist die auf dem 73. Bilde, wo zwei oben vom Sattel ausgehende gekreuzte Schwanzriemen diesen Zweck erfüllen**). Zuweilen, aber nur beim Maler N I und N II, erscheint der vordere Sattelbogen mit einer (?) Polsterung versehen (s. Nr. 5, 63, 76 und 131) in der Art, wie heutzutage die Mäntel in aufgerolltem Zustande auf dem Sattelrist festgeschnallt zu werden pflegen. Für die Damen, welche in unsrer Handschrift durchweg nach Herrenart reitend erscheinen, wird zum Schutze der Kleider eine grössere Schabrake aufgelegt (s. Nr. 29, 59, 81).

Die Ausstattung des Zaum- und Sattelzeuges ist eine sehr mannigfaltige. Auch hier wissen sich die Maler nicht genug zu thun im Streben nach Buntheit. Die Riemen sind abwechselnd weiss, roth, gelb oder schwarz getuscht, bald mit weissen Knöpfen und bunten Steinen besetzt, nicht selten auch vergoldet; die breiten Streifen des Vorderzeuges erscheinen häufig ausgezackt und mit goldnen Zierrathen oder bunten Troddeln versehen, ebenso die Sattelbögen abwechselnd golden, roth, schwarz und gelb. Daneben goldene Knöpfe oder Rosetten vor der Stirn und an den Kreuzungsstellen der Riemen. Auffällig einfach ist das Lederzeug auf dem 73. Bilde dargestellt.

Dass der **Hufbeschlag** des Pferdes damals allgemein mit auffälliger Vorliebe angedeutet zu werden pflegte, haben wir bereits hervorgehoben. Dabei erscheinen die Nägel in unserer Handschrift stets in Weiss auf den schwarzen Hufen gehöht, während

*) In einzelnen Fällen ist in dem Ausschnitte der Kuvertüre eine Satteldecke nicht sichtbar; da eine solche zu einer guten Lage des Sattels unbedingt nothwendig war, und die mittelalterlichen Sättel der Seitentheile oder Sattelblätter entbehrten, welche die Satteldecke eventuell hätten verdecken können, so ist in diesen Fällen wohl auch nur ein Vergessen des betr. Malers anzunehmen; ebenso auf dem 130. Bilde.

**) Böheim (a. a. O. S. 202) setzt allgemein das Aufkommen der Schwanzriemen erst in's XVI. Jahrhundert.

dies in anderen Handschriften z. B. dem Casseler Wilhelm von Oranse meist umgekehrt der Fall ist. Schwanz und Mähne werden durchweg ungestutzt, in natürlicher Länge flatternd sichtbar, soweit sie nicht von der Kuvertüre verdeckt sind.

B. Die Wappen.

Von den 137 Bildern unsrer Handschrift*) sind 118 mit Wappen ausgestattet. In der Regel findet sich nur das Wappen des betreffenden Minnesängers, hier und da, wo es der Gegenstand (Tournier, Schlacht) mit sich brachte, sind aber auch die Wappen von Genossen und Gegnern angebracht, sodass im Ganzen etwa 145 Wappendarstellungen herauskommen.

In der Regel sind beide Theile des Wappens: Schild und Helm dargestellt. Seyler**) stellt zwar, und wohl mit Recht, die Zusammengehörigkeit beider zu dem Begriffe des Wappens noch für das ganze XIII. Jahrhundert entschieden in Abrede, doch ist allein schon aus unsrer Handschrift (ebenso aber auch aus der Züricher Wappenrolle) zu ersehen, dass bereits zu Beginn des XIV. Jahrhunderts hierin eine Aenderung eingetreten sein muss. Nur in 9 Fällen (Nr. 2, 10, 23, 44, 69, 94, 104, 125 und 126) ist bei unsern Minnesängerwappen — wir sehen vorläufig von den Wappen der Nebenpersonen ganz ab — der Schild als alleiniger Wappenträger, d. h. ohne Helm dargestellt, und wenn auch wohl bei einigen dieser Bilder der Mangel an Platz hierfür verantwortlich zu machen ist, so lässt sich doch auch für die übrigen, unter denen Adlige und Bürgerliche in gleicher Weise vertreten sind, kein Plan bei dieser Unterlassung feststellen, sondern höchstens der Schluss ziehen, dass das Princip der Zusammengehörigkeit von Schild und Helm damals noch nicht mit aller Strenge durchgeführt war.

Die Art der Anbringung der Wappen im Bilde ist eine sehr verschiedene, sowohl wenn es sich um die Vorführung des Wappens in Verbindung mit der Person des Inhabers, als auch wenn es sich um eine vom Vorgange im Bilde losgelöste Wiedergabe handelt. Die letztere Art ist bei Weitem am zahlreichsten vertreten, da natürlich nur ein verhältnissmässig kleiner Theil der Stoffe (Tournier, Schlacht, Ausritt, Heimkehr und dergl.) Gelegenheit zur Anbringung von Helm und Schild bot. Letzterer erscheint dabei meistens an der Schulter hängend oder zum Schutze vorgehalten, während der Helm mit dem Zimier bald auf dem Haupte thront, bald vorangetragen oder überreicht wird. Uebereinstimmend haben bei dieser Anbringungsweise des Wappens unsere Maler besondern Werth darauf gelegt, die einzelnen Theile an Schild und Helm so deutlich hervortreten zu lassen, dass eine gesonderte Wiederholung unnöthig war. So erscheint denn auch bisweilen das Zimier auf dem Topfhelme offenbar nur desshalb falsch aufgesteckt (s. Nr. 22, 46 u. a.),

*) Die Federzeichnung Nr. 65ᵃ kommt nicht in Betracht, da sie dasselbe Wappen, wie das ausgeführte Bild zum Gösli enthält.

**) A. a. O. S. 191.

oder der Kopf des Trägers nur desshalb in unnatürlicher Weise herumgedreht, damit das Kleinod deutlicher zu erkennen ist (s. Nr. 18, 25, 53 u. a.). Hier und da, wo es am Platze mangelte, oder wo, wie beim Bilde des Anhalters (Nr. 8) und vielen anderen, die Situation die Anbringung des Kampfschildes verbot, sind als Ersatz kleine Wappenschilde auf Wappenrock und Kuvertüre angebracht worden. Meist wiederholen sich aber die Schildfiguren und -Tinkturen in solchen Fällen dann noch in grösserem Maasstabe auf der Standarte oder Sturmfahne (s. Nr. 18, 19 u. s. w.).

Die Anbringungsweise des Wappens nach der zweiten Art, d. h. ohne Zusammenhang mit der Person des Sängers und der Scene, zeigt gleichfalls mancherlei Varianten, sowohl bezüglich des Ortes im Bilde, als auch bezüglich der Zusammensetzung von Schild und Helm. Ein Princip ist auch hier wieder nicht zu erkennen, weder beim Maler des Grundstockes, noch bei N I, die fast ausschliesslich dabei betheiligt sind. Theils ist eine beliebige freie Stelle im Bilde zur Unterbringung — oft recht ungeschickt — gewählt, theils das obere Drittel dafür reservirt und durch Striche abgetheilt. Bald sehen wir nun dort Schild und Helm getrennt, bald vereinigt, den Schild dabei bald gelehnt, bald aufrecht, den Helm links oder rechts davon. Ist der Schild gelehnt, so sitzt der Helm in der Regel richtig auf der obern Ecke. Dabei stellt Maler G ausschliesslich die Lehnung nach rechts dar*), während N I den Schild einmal nach links, das andere Mal nach rechts gelehnt zeigt (vergl. Nr. 62 und 74). Ebenso oft erscheint der Schild aber auch gerade dargestellt, doch ist dann der Helm stets davon gesondert links oder rechts angebracht, so dass damals die heraldische Regel bestanden zu haben scheint, ein zusammengesetztes Wappen nur mit gelehntem Schilde zu zeigen (s. a. Züricher Wappenrolle). Im Uebrigen fehlt es aber noch an bestimmten Regeln und Ueberlieferungen, wie denn auch offenbare Fehler vorkommen, wie die verschiedenartige Bemalung derselben Figur im Schilde und auf dem Helme (Nr. 81), die Verwendung zweier Metalle übereinander (Nr. 122), die wiederholt erwähnte falsche Aufsteckung des Kleinods in Fällen, wo doch bei der Isolirung des Helmes gar keine Veranlassung dazu war, und anders mehr.

Werfen wir einen Blick auf die Wappen der Nebenpersonen, so ist hervorzuheben, dass Schild und Helm sich nur in Verbindung mit den betreffenden Persönlichkeiten, also nur als Theile der Ausrüstung vorfinden, wodurch von vornherein Anlass zur Unvollständigkeit gegeben war. So sind z. B. in richtiger Weise fast durchweg die Zimiere weggelassen, wenn es sich um Gestech und Tjost handelt; oft verschwinden die Schilde im Gedränge, oder zeigen dem Beschauer die Innenseite, die dann freilich in zwei Fällen (Nr. 22 und 25) ebenfalls bemalt erscheint; wiederholt schauen lediglich die Helmzierden der Reiter nebeneinander hervor. Dennoch ist es auch hier in einzelnen Fällen (z. B. Nr. 19) möglich gewesen, die Wappen festzustellen und dadurch den Vorgang im Sinne des Zeichners näher zu bestimmen.

*) Dass der Schild des Rubin (Nr. 54) links gelehnt ist, liegt nur am verfügbaren Raume.

Die Wappen der Manesse-Handschrift auf die vorkommenden Heroldsbilder und Figuren, sowie auf deren Zusammensetzung und Tinkturen im Einzelnen zu untersuchen, würde zu weit führen und muss der Spezialforschung auf Grund der vortrefflichen Publikation Zangemeister's überlassen bleiben. Es sei nur noch der **Standarten** gedacht, die in der Regel genau mit den Farben und dem Wappen des Schildes der Hauptperson versehen (Nr. 9, 18, 19, 23, 47, 50, 53 und 60) erscheinen, in einem Falle aber auch als Feldzeichen des Gegners (Nr. 75) oder zur Kennzeichnung der Beziehung des Sängers, einmal zu St. Gallen (Nr. 69), das andere Mal zu Konstanz (Nr. 119) verwendet sind. Als eine nothwendige Ergänzung des Wappens ist die Sturmfahne nicht zu betrachten, da, wie wir gesehen haben, die kleinen Wappenschilde an Wappenrock und Kuvertüre stets als Ersatz für den fehlenden Kampfschild angebracht sind. Immerhin tragen sie in solchen Fällen dazu bei, das Wappen deutlicher hervortreten zu machen.

In 19 Fällen (Nr. 41, 71, 72, 82, 92, 96, 114, 116, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137 und 140) ist auf unsern Bildern kein Wappen angegeben. Die Frage nach dem Grunde dieser Erscheinung ist offenbar auf verschiedene Weise zu beantworten*). Während nämlich das Fehlen des Wappens beim Bilde des Klingsor

*) Fr. Grimme hat (Germania XXXIII, 1888, S. 443 f.) die Behauptung aufgestellt, dass, wenn auf einem vollständig ausgeführten fertigen Gemälde unsrer Handschrift das Wappen fehle, der Sänger, den es vorstellen solle, unbedingt ein Bürgerlicher sei. Den Widerspruch gegen diese These, der darin liegt, dass auch zwei Adlige (Nr. 82 und 92) ohne Wappen erscheinen, sucht er dadurch zu beseitigen, dass er die betr. Bilder für unvollendet erklärt, während er die Folgerung, dass das Vorkommen des Wappens stets als Kennzeichen eines Edlen aufzufassen sei, im Hinblick auf die Wappen der thatsächlich bürgerlichen Sänger Regenbog (Nr. 126) und Hadloub (Nr. 125) in der Weise einschränkt, dass daneben Ritterhelm und Schwert als eigentliche Erkennungsmittel des Adels zu betrachten seien. Später (N. Heidelb. Jahrb. IV, 89) hat derselbe Gelehrte, ohne nähere Motivirung, auch die Turnierfahne als ein solches Kennzeichen anerkannt, sodass also „nicht das Wappen, wohl aber Ritterhelm, Schwert und Turnierfahne die edle Abkunft der Sänger anzeigen". Ebenso glaubt R. Bechstein in der Allgem. Deutschen Biographie die bürgerliche Abkunft Gottfrieds von Strassburg lediglich durch den Hinweis auf das Fehlen von Schwert, Helm und Schild begründen zu können. Gegen diese Auffassung lassen sich mancherlei Einwände erheben. Zunächst sind die beiden Gemälde (Nr. 82 und 92), auf denen die Wappen nur im Umriss angegeben, keineswegs als unvollendet zu betrachten, sondern die Wappen sind unseres Erachtens lediglich aus dem Grunde nicht angegeben, weil der Maler sie nicht kannte und aus Gewissenhaftigkeit verschmäht hat, falsche Angaben zu machen. Wir streifen damit die Frage nach der Glaubwürdigkeit unserer Wappen, die wir oben im Zusammenhange zu behandeln haben. Ausserdem ist aber ja auch Friedrich von Hausen (Nr. 41), dessen Gemälde doch keinenfalls als unvollendet zu betrachten ist, als der Dritte im Bunde zu nennen, d. h. gleichfalls ohne Wappen dargestellt. Ferner kommen die ritterlichen Attribute, Helm, Schwert und Tournierfahne bei zweifellos adligen Sängern nur in seltenen Fällen und nur, wenn die Situation es erlaubt, alle drei zugleich vor, einige Male (s. oben) fehlt der Helm, in vielen Fällen das Schwert, fast immer die Tournierfahne. Der Graf von Neuenburg (Nr. 10) entbehrt sogar aller dieser „Abzeichen eines Edlen". Anderseits kommen der ritterliche Helm und das Schwert häufig genug auch bei zweifellos bürgerlichen Sängern (z. B. Nr. 93) vor. Zwar hat Fr. Grimme in geschickter Weise die seiner Annahme entgegenstehenden Schwierigkeiten, in einigen Fällen wenigstens, aus dem Wege zu räumen gewusst, die obige These des um die Minnesänger-Forschung sonst so sehr verdienten Gelehrten steht aber auf so schwanken Füssen und ist von so viel Ausnahmen durchlöchert, dass es in der That nicht angängig erscheint, aus Aeusserlichkeiten in der angegebenen Weise Schlüsse zu ziehen und Zufälligkeiten oder Flüchtigkeiten auf einen bestimmten Plan zurückzuführen.

(Nr. 72) und wohl auch bei dem des Friedrich von Hausen (Nr. 41) nur auf Platzmangel zurückzuführen ist, bei der Winsbeckin (Nr. 71) darauf, dass sie als Gattin des Winsbecken galt, und beim Süsskind (Nr. 119) darauf, dass er ein Jude war, muss in den übrigen Fällen der Grund darin gesucht werden, dass entweder der Maler das Wappen nicht gekannt, oder dass der betreffende Minnesänger ein Wappen nicht geführt hat. Die letztere Alternative trifft bei den zwei genannten adligen Herrn (Nr. 82*) und 92) entschieden nicht zu; bei den übrigen Dichtern, die ziemlich sicher sämmtlich Bürgerliche gewesen sind, liegt der Fall so, dass sie entweder ein Wappen geführt haben, das der Maler nicht kannte und desshalb nicht darstellte, oder dass sie kein Wappen geführt haben, der Maler somit ehrlicherweise auch keines darstellen konnte; möglich schliesslich aber auch, dass bei Einigen der eine, bei Andern der andere Fall vorgelegen hat. Die Entscheidung ist hier nur im Zusammenhange mit der Frage nach der Glaubwürdigkeit unsrer Wappenmaler zu suchen. Zu diesem Zwecke prüfen wir zunächst die vorhandenen Wappen.

Von der Zahl der Dichter, die mit Wappen versehen in unsrer Handschrift vorkommen, sind von vornherein zwei auszuscheiden: Nr. 109 und 119, bei denen zwar je ein Wappen, aber nicht das des betreffenden Dichters, sondern in einem Falle das der Stadt Regensburg, im andern Falle das des Bischofs von Konstanz — letzteres freilich nicht ganz richtig (s. oben S. 306) — dargestellt ist. Es bleiben somit 116 Bilder, zum grössten Theil mit einer Wappendarstellung, hier und da aber auch mit zwei oder mehreren Wappen übrig. Wir fassen hiervon ausschliesslich wieder die Wappen der Minnesänger in's Auge, also die 116 Hauptwappen unsrer Bilderfolge und untersuchen diese zunächst auf ihre Richtigkeit, d. h. auf ihre Uebereinstimmung mit der sonstigen Ueberlieferung. In der Hauptsache ist dies bei den vorstehenden Einzelbeschreibungen der Bilder bereits geschehen. Das Vergleichungsmaterial boten hierzu die oben (S. 96 f.) genannten Werke, zu denen gelegentlich noch die Wappen der Züricher Ritterwohnung**), einzelne Grabmonumente, Siegel, Bilder und dergl., sowie schriftliche Ueberlieferungen herangezogen wurden. Es handelt sich somit hier nur um die Zusammenstellung der Resultate und um deren Verwerthung in der angegebenen Richtung. Eine zu diesem Zweck angelegte Tabelle hat folgende Ergebnisse geliefert:

In 51 Fällen [Nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 46, 50, 51, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 74, (76), 80, 81, 83, 87, 88, (95), 99, (107)] ist das im Manesse-Codex dargestellte Wappen auch sonst als das des Geschlechtes, dem der betr. Minnesänger zugerechnet wird, nachzuweisen. Diese 51 Wappen sind somit — die eingeklammerten zweifelhaften Fälle mitgerechnet — als richtig und zuverlässig wiedergegeben zu bezeichnen, freilich mit

*) Ueber dessen Wappen s. oben S. 252, wozu nachzutragen: von Weech, cod. Salem. III Taf. 23, 236.
**) S. oben S. 142 Anmkg. **).

folgenden Einschränkungen: erstens stimmen in vielen Fällen die Tinkturen, hier und da auch Einzelheiten der Schildfiguren nicht mit der sonstigen Ueberlieferung überein, zweitens ist dies auch zuweilen bezüglich des Helmkleinods der Fall und drittens fehlt in drei Fällen (Nr. 2, 10 u. 23) der Helm, so dass das Wappen nur aus dem Schilde zu bestimmen ist. Diese Mängel vermögen aber das obige Resultat nicht zu beeinträchtigen, da Abweichungen und Unsicherheiten in den Tinkturen und Einzelheiten der Zeichnung bei mittelalterlichen Wappendarstellungen sehr häufig vorkommen*), da ferner zu jener Zeit nachweislich besonders mit der Helmzier häufig gewechselt wurde**) und schliesslich in den angeführten drei Fällen der Schild zur Identificirung des Wappens vollkommen ausreicht. Dass 4 Fünftel der oben angeführten Nummern der ersten Hälfte der Handschrift angehören, kann dabei nicht Wunder nehmen; handelt es sich doch hier um bekannte Fürsten- und Adelsgeschlechter Deutschlands und der Schweiz, deren Wappen leicht zu erlangen gewesen sein werden, während die Wappen des niederen Adels und der Bürgerlichen, welche die zweite Hälfte der Handschrift füllen, natürlich nicht so leicht den Malern zur Verfügung standen.

Aus der Zahl der 65 übrigen, d. h. der nicht nachweisbar richtigen Wappen, sind scheinbar auszuscheiden 11 Nummern (Nr. 37, 43, 44, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 78 und 79), die (mit den üblichen Abweichungen) in der Weingartner Handschrift ebenso wiederkehren, sonst freilich nirgends bezeugt sind***). Da wir aber erkannt haben, dass B und C aus derselben Quelle geschöpft haben, so ist aus dieser Uebereinstimmung ein Schluss auf die Glaubwürdigkeit unsrer Wappen nicht zu ziehen†). Wir müssen vielmehr diese 11 Nummern zu den übrigen 54 zählen, die bisher sonst nirgends in unsrer Form nachgewiesen sind, und über deren Richtigkeit man also im einzelnen Falle zweifelhaft sein kann. Hiervon sind nun wieder etwa die Hälfte [Nr. 3, 26, (31), 32, 49, 53, 54, 61, 66, 67, 68, 73, 77, 84, 86, 90, 91, 98, 103, (106), (107), 110, 112, 113, 121, 122, 131 und 133) abzusondern als solche Wappen, denen gegenüber völlig abweichende Darstellungen bei gleichlautenden Familien der Zeit nachgewiesen sind, während der Rest — es handelt sich dabei freilich meist um nicht adelige Sänger — auch nicht einmal in anderer Form für eine gleichnamige Familie bezeugt ist.

Es fragt sich nun 1) in wie weit sind diese 65 anders oder gar nicht bezeugten Wappen für richtig zu halten und 2) in welcher Weise sind sie von der historischen Forschung zu benützen? Die Beantwortung der zweiten Frage hängt von der der ersten,

*) Der Grund liegt theils darin, dass die Wappen auf Grabsteinen, Siegeln u. dergl. farblos waren und keine bestimmte Farbenbezeichnung existirte, theils in der Sorglosigkeit und Flüchtigkeit der Kopisten.

**) S. Kindler von Knobloch a. a. O. I, 6.

***) Dass Nr. 43 und 44 auch noch im Grünenberg auf fol. CXXVIII vorkommen, kann aus oben (S. 157) angeführten Gründen nicht als Beweis für die Richtigkeit dieser beiden Wappen angesehen werden.

†) Höchstens bei Hildbold von Schwangau und Wilhelm von Heinzenburg, deren Wappen wahrscheinlich (s. oben S. 376) in beiden Handschriften unabhängig von einander nachgetragen sind.

und diese wieder von dem Grade der Glaubwürdigkeit ab, den man unsrer Wappensammlung überhaupt beimisst. Als Hauptrichtschnur hat unseres Erachtens der Satz zu gelten: das Wappen des Manesse-Codex ist so lange für richtig zu halten, bis das Gegentheil bewiesen, oder wenigstens sehr wahrscheinlich gemacht worden ist. Zur Stütze dieser bereits von Fr. Pfaff (Zeitschr. f. Geschichtskunde etc. von Freiburg VIII, 117) und K. Zangemeister (Vorrede pg. IX) vertretenen Auffassung mögen folgende, auf den vorstehenden Untersuchungen beruhende Erwägungen dienen.

1) Von fast der Hälfte der Wappen des Manesse-Codex ist die Richtigkeit bewiesen, und die allgemeine Glaubwürdigkeit der Folge damit von vornherein in das günstigste Licht gestellt. Handelt es sich hierbei auch, wie wir sahen, in der Hauptsache um Wappen vornehmer und bekannter Geschlechter, so sind doch auch manche dabei, deren Beschaffung dem Schweizer Sammler, theils wegen der örtlichen Entfernung, theils wegen des langen verflossenen Zeitraumes, nicht leicht geworden sein wird. Gewissermassen als eine Stichprobe auf die Gewissenhaftigkeit, mit der hierbei verfahren worden ist, mag das Wappen des Heinrich von Morungen (Nr. 34) gelten, das wahrscheinlich in Q fehlte und in unsrer Handschrift richtig als das der Mannsfeldt'schen, in der Weingartner als das der gleichnamigen Schwäbischen Familie nachgetragen worden ist*). Bei diesen 51 nachweisbar richtigen Wappen sind G, N I und N III betheiligt, N II nur bei den übrigen. [Eigentlich wäre es richtiger, statt des Malers G den Urheber des Original-Cyklus einzusetzen; da wir aber den Umfang der Beeinflussung von C durch Q nicht kennen und ebensowenig wissen, ob und in welchen Fällen G selbständig Aenderungen vorgenommen hat, so würde diese Substituirung nur Verwirrung anrichten, während sie principiell für die vorliegende Frage gar keine Bedeutung hat.]

2) Die Sorgfalt, mit der die Ausführung des heraldischen Theiles vorgenommen worden ist, lässt auf die Sorgfalt der Wappenangabe schliessen. Man betrachtete die Wappen offenbar als einen integrirenden Theil des Ganzen und scheut selbst nicht, wie wir gesehen haben, der Deutlichkeit eines Helmkleinods zu Liebe, vor offenbaren Unrichtigkeiten in der Anbringung des Letztern oder in der Darstellungsweise des Helmes. Dass trotz dieser Sorgfalt mancherlei Flüchtigkeiten untergelaufen sind, theilt unsere Handschrift mit allen gleichzeitigen Werken dieser Art. Das Wappen des Werner von Teufen, das nachträglich genau ebenso in der „Züricher Ritterwohnung“ nachgewiesen worden ist (s. oben S. 160), beweist übrigens, dass auch hier mit Vorsicht zu verfahren und nicht gleich auf Flüchtigkeit unseres Wappenmalers zu schliessen ist, wenn einige andere Handschriften übereinstimmende Abweichungen in Tinktur und Zeichnung aufweisen.

*) Wie viel weniger sorgfältig z. B. der Stuttgarter Kopist gearbeitet hat, beweist der Umstand, dass er unbedenklich für Rubin das Wappen des in der Handschrift fehlenden Walter von Metz aus Q abgemalt hat.

3) Das Fehlen der Wappen in 17 Fällen wäre leicht zu vermeiden gewesen. Besonders störend musste dies ja bei den beiden adligen Herrn (Nr. 82 und 92) wirken, die die ersten Lücken in der Folge aufweisen, während am Schlusse die wappenlosen Bilder sogar überwiegen. Die Stelle für das Wappen war in beiden Fällen ausgespart, der Umriss bereits gezogen, dennoch verschmähte der Maler G ein beliebiges Wappen einzufügen, nur um die störende Lücke zu schliessen. So wäre es ihm jedenfalls auch ein Leichtes gewesen, für die übrigen Dichter Wappen zu erfinden und damit die Einheitlichkeit der Folge herzustellen. Platz war überall genügend vorhanden, eine Kontrole der Richtigkeit fast überall ausgeschlossen. Dieser Verzicht in 17 Fällen spricht unseres Erachtens nicht minder deutlich zu Gunsten der Glaubwürdigkeit, als der Nachweis der Richtigkeit in fast der Hälfte der Fälle.

4) Die 65 zweifelhaften Wappen machen an sich durchaus nicht den Eindruck willkürlicher Erfindung. Besonders kann der Umstand, dass einige „redende“ (Nr. 91, 93, 94, 105, 131 und 132) darunter sind, nicht argwöhnisch machen, da solche zu jener Zeit — man vergleiche nur die grosse Zahl redender Wappen in der Züricher Rolle — in adligen und bürgerlichen Kreisen gleich beliebt waren und auch bei uns unter den nachweisbar richtigen vorkommen. So möchte z. B. auch das Wappen des Regenbog (Nr. 126) verdächtig erscheinen, und doch entspricht es richtig der alten Ueberlieferung, wonach unser Meister ein Schmied gewesen ist. Ebenso ist das Wappen des Alram von Gresten nicht „phantastischer“ *) als manches unbezweifelte Wappen in der Züricher Rolle und dem „Züricher Ritterhause“, die Verwendung einer Aufschrift auf dem Schilde zudem auch anderweitig bezeugt (s. oben S. 285). Wie vorsichtig man überhaupt mit der Verdächtigung eines Wappens unsrer Handschrift sein muss, beweist z. B. die jüngst erfolgte Auffindung eines mit dem unsern (Nr. 50) übereinstimmenden Künzingen'schen Wappens **) an ziemlich entlegener Stelle.

5) Die Unrichtigkeit eines Wappens unsrer Handschrift ist bisher in keinem Falle sicher erwiesen. Dies Argument ist freilich ein anfechtbares, da sich ein Beweis der absoluten Unrichtigkeit eines mittelalterlichen Wappens nur in den seltensten Fällen wird führen lassen. Wir wissen, dass Wappenwechsel und Wappentheilung oder -Scheidung in jenen Zeiten nichts Seltenes, und die Veranlassungen dazu so mannigfaltiger Art gewesen sind ***), dass man schliesslich fast in jedem Falle, in dem ein Wappen nicht mit dem sonst bezeugten übereinstimmt, diesen Ausweg betreten kann. Auf diese Weise ist z. B. auch der Widerspruch zwischen der alten Beschreibung des Wappens auf dem Grabsteine des Wolfram von Eschenbach und unserer Wiedergabe des Wappens auf dem 47. Bilde nicht

*) Grimme, Germania XXXIII, 447. Dass der Wappenschild des Heiden (Nr. 13) jedenfalls auf Erfindung beruht, ist eine Sache für sich.

**) Durch Grimme s. oben S. 193.

***) Ausführlich handelt darüber Seyler a. a. O. im V. Abschnitt S. 226 ff.

minder leicht zu erklären, als die Abweichung unseres Wappens von der eignen Beschreibung des Ulrich von Lichtenstein (s. oben S. 244). Dennoch darf diese bequeme Erklärungsweise der vorliegenden Widersprüche nur, wenn alle andern Mittel versagen und es ausgeschlossen erscheint, das non liquet auszusprechen, als äusserster Nothbehelf verwendet werden. Nur bei zähem Festhalten an dem oben ausgesprochenen Grundsatze der allgemeinen Glaubwürdigkeit ist eine richtige Verwerthung des in unserer herrlichen Handschrift gebotenen reichen Materials auch nach dieser Richtung hin zu erwarten*).

Werfen wir zum Schluss einen Blick auf die sogenannte Züricher Wappenrolle (Z), die wir in vorstehender Einzelbeschreibung unserer Bilder als eine dem Manesse-Codex stilistisch, zeitlich und örtlich sehr nahe stehende Sammlung kennen gelernt haben, so ist die nächste und für uns wichtigste Frage nach einem direkten Zusammenhange beider Werke entschieden zu verneinen. Die Möglichkeit einer Benutzung von Z durch den Maler G ist in Folge des höheren Alters unsrer Handschrift von vornherein ausgeschlossen**); höchstens der eine oder andere Nachtragmaler könnte Z benutzt haben, doch auch dies ist in keinem Falle nachweisbar. Das umgekehrte Verhältniss kann aber ebensowenig stattgefunden haben, da 1) von den 118 Minnesängerwappen des Manesse-Codex 72 in der Züricher Rolle gar nicht vorkommen, 2) in 16 Fällen eine theilweise oder vollständige Abweichung in der Angabe der Wappen für dieselben Geschlechter stattfindet, 3) wiederholt (vgl. z. B. unsere Nr. 122 und 133 mit Z Nr. 184 und 177) dasselbe Wappen bei andern Geschlechtern angegeben ist und 4) die Uebereinstimmung von C und Z in den wenigen übrig bleibenden Fällen ohne gegenseitige Einwirkung ebensogut erklärlich ist.

Dagegen ist auch diesmal die Möglichkeit der Benutzung eines gemeinschaftlichen Vorbildes nicht ausgeschlossen, ja einige Fälle auffälliger Uebereinstimmung lassen sich in der That auch hier kaum anders erklären, als dass beide Wappenmaler sich gelegentlich an der-

*) Die heutige Forschung befindet sich den Wappen des Manesse-Codex gegenüber aus oben entwickelten Gründen oft in schwieriger Lage. Die Wichtigkeit und Richtigkeit der Wappen wird im Allgemeinen anerkannt, und dennoch der Widerspruch des Wappens oft genug unbeachtet gelassen. So sind unsere Wappen beim Wachsmut von Künzingen (Nr. 50), Wilhelm von Heinzenburg (Nr. 51), Otto vom Turme (Nr. 81), Gösli von Ehenheim (Nr. 65), Bruno von Hornberg (Nr. 81), Püller (Nr. 83), von Stamhein (Nr. 88) und Andern für die Abstammungsfrage von entscheidender Bedeutung geworden, während beispielsweise der von Stadegge (Nr. 86) unbedenklich für einen Angehörigen des Steiermark'schen Geschlechtes und Christian von Luppin (Nr. 73) ebenso für einen Rothenburger Ministerialen gehalten werden, trotzdem diese Geschlechter nachweislich völlig abweichende Wappen geführt haben. Aehnlich liegen die Dinge bei Hartmann von Aue (Nr. 60), von Trosberg (Nr. 84), Wissenlo (Nr. 98), Steinmar (Nr. 103), Reinmar dem Zweter (Nr. 113), von Buwenburg (Nr. 121) und Andern. Allmählig wird aber auch hier, wenn die historische Forschung in so dankenswerther Weise wie bisher in der Beschäftigung mit den Minnesängern fortfährt und vom Standpunkte der Glaubwürdigkeit unsrer Wappenangaben aus die Auffindung eines übereinstimmenden Wappens fernerhin mit Nachdruck verfolgt, mancher dunkle Punkt sich aufhellen und zwar, nach unsrer Ueberzeugung, immer mehr zu Gunsten der Autorität unsrer Wappenfolge.

**) S. darüber die Einleitung zur Züricher Ausgabe S. 5 f. und 7 f.; sowie Seyler a. a. O. S. 268.

selben Stelle Rath geholt haben. Hierzu gehört das übereinstimmende Vorkommen dreier silberner Schnallen im Wappen des Markgrafen von Meissen, des Doppelschwans als Helmzier des Grafen von Honberg, der Inful als Kleinod des Grafen von Kirchberg und dergl. m., dann aber auch das noch auffälligere Uebereinstimmen in offenbaren Fehlern, wie in der verschiedenen Tingirung derselben Figur im Schild und auf dem Helme beim Wappen des Bruno von Hornberg (Nr. 81—93), oder in Aeusserlichkeiten, wie dem Fehlen des Helmes beim Hadloub-Wappen auch in Z, wo sonst niemals der Helm fortgelassen erscheint (Nr. 125—478). So hat auch Zangemeister (Vorrede pg. XI) darauf hingewiesen, dass wahrscheinlich in der Vorlage der Name Werbenwag bei dem betreffenden Wappen undeutlich geschrieben war, und dadurch einerseits das Fehlen des Wappens im Manesse-Codex, anderseits die falsche Schreibweise des Namens (Berwag) in der Züricher Wappenrolle veranlasst worden ist.

Karlsruhe. — Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchdruckerei.

Tafel 1



Breviarium Cisterciense (1288) Cod. Sal. IX. 51: fol. 8a.

Tafel 2



Fol. 201a.

Fol. 181b.

Fol. 187a.

Fol. 172b.

Fol. 164a.

Fol. 39b.

Vulgata (XIII. Jahrhundert) Cod. Sal. X, 20.

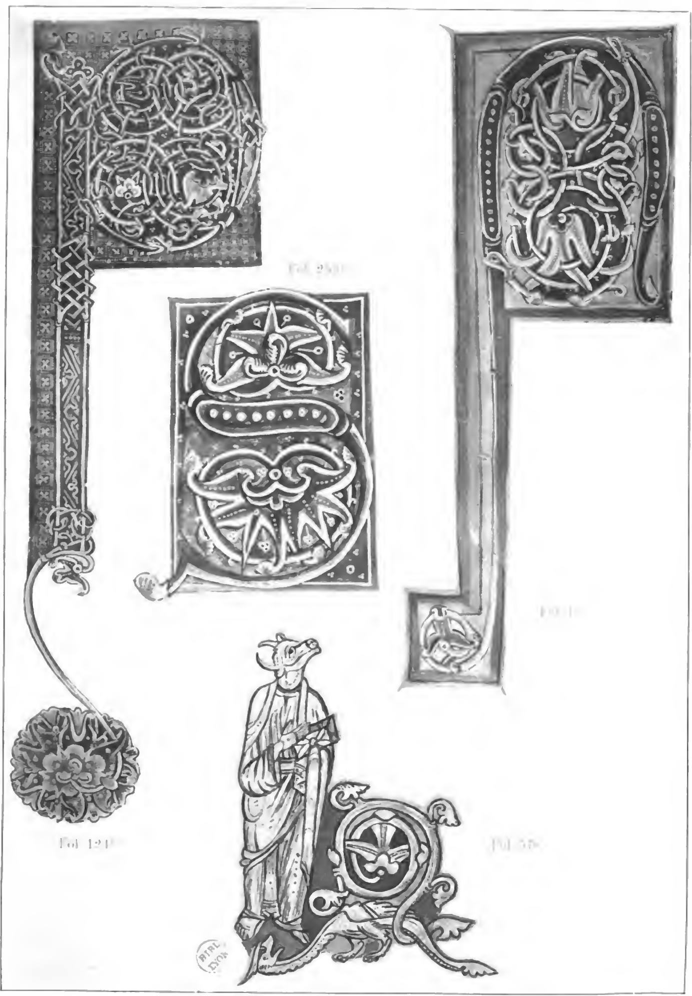
erit gratus. Hic ergo erit
consummatus.
Incipit prefatio passio
nis septem machabeorum.

P rincipium
meum phi
losophico
quidem ser
mone. sed
explano ex
plicabit sensu. Necesse
est enim cogitationem hu
manam breuiter explica
re. et passionem ipsam
deliberanter assignare sen
tentie. Nam qui adtolle
randam omnem pro deo in
iuriam semel dicauit ani
mum. martyrium in mu
dest implesse. Summa
gratia meriti est. semel firmasse
sententiam. atque ideo ut
diximus. cogitatio principa
tum optinet passionis. et si
fors perpetrandi deneget
facultatem. protulit tam

cuncta qui uoluit.
Incipit ipsa passio.
GITVR antiochus sedens
in excelsiore uidendus om
nibus loco. attrahens singu
los hebreorum. porcine car
nis sacrificiorum altaribus
immolate gustum dare
omnibus iubet. Et cum mul
ti perquisiti undique conuenis
sent. inter ceteros etiam elea
zarus. nam hoc illi nomen
erat. ex sacerdotali genere
descendens. discipline ti
moris dei artibus eruditus
adductus. grauis annis. et
ipso etatis ac uultus hono
re uenerandus. notus om
nibus et probatus. Cui sic anti
ochus. accipe a me sanctis
sime salubre consilium. et
fuge repugnantibus promissa
tormenta. dulcem hanc ser
ua caritatem. nec contemp
nendam estima gratiam hu
ius lucis usuram. Sume
sacrificium. et porcine car
nis dapibus delectare. nam
alienum est a sapiente phi

Vulgata (XIII. Jahrhundert) Cod. Sal. X. 21; fol. 241r.

Tafel 4



Vulgata (XIII. Jahrhundert) Cod. Sal. X, 22.

Tafel 5



Graduale (XIII. Jahrhundert) Cod. Sal. X. 7; fol. 1v.

Fol. 91b



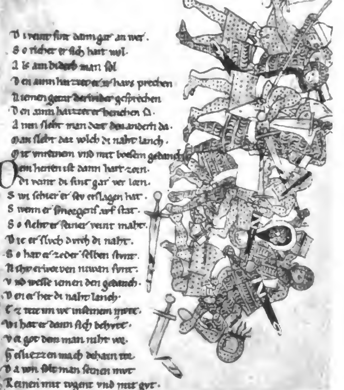
Die stiege zem obersten gut
Chomen mag. swer hat den mut.
Daz er dar auf chomen wil.
Der muz gedenchen hart vil
Wi er di stiege machen sol
Daz er dar auf stige wol.
Ain iegleich staphel muz sein.
Als ainz von ainer tugent. daz ist mein.
Wille. unde auch mein rat.
Swann man dar auf danne gat.
So mag man uiren sicherleichen.
Doch sol man nimmer stetleichen.
Swer di stiege machen wil.
Der sol sich des auch vleizzen vil.
Daz di untugent chomen niht.
Derzu. man ob daz geschiht.
So nemt daz in einem mut.
Daz si zem obersten gut
Nimmer wol geraichen mach
Da sol der naht und der tach.
Nimmer ma in ander chomen
Ich enhan ez auch nie vernomen.
Daz ez tach were umb mitten naht.
Wan der vinster bnet di maht.
Daz si schainen mocht wol
Des doch niht wesen sol.
Sam mach der tugent daz ist war.
Mit der untugent schar.
Niht ensamt wesen wol.
Swer di stiege machen sol.
Diu hintz dem obersten gut
Raiche. der habe so rainen mut

Fol. 51b

Alle chomen unde ir wint
Da uebent si hasen also vil
Daz ir zeringen ist ze vil.
Ain eber chumbert vast di hunt
Der in zu chumet ze der stunt.
Er bringet di hunt in grozz not.
Doch wirt auch er ze iungist tot
Da wirt mit seinem horn langen.
Mir ge dunchen am hirz gevangen.
Ze iungest sticher der selbe herre
Ainen per ze tode mit seinem spere.
Nu wi chune er dann ist.
Wirt im wert gedanch vrist.
So blasent si ir horn sa
Si hant gewich gelagen da.
Si uarent haim si und ir hunt
Mit grozzer frewde ze der stunt.
So choment dann di valchenere.
Und sagent von ir valchen mere.
So hat der herr vil grozz gedranch.
Diu herschaft ist niht ze lanch.
Wan smorgens swann er auf stat.
Und alterslune ze gazzen gat.
So spricht er niemen sitzer herre.
Im ist sein stule hart verre.
Sein chamerer entwichen sint.
Er hat vor im niht ain chint.
Ein winz im daz witspiere ist.
Nach dem er tanch so lange vrist.
Der eber mit seinen zenden lanch.
Heinist wol vor seime gedanch.
Nu lat alhalbe daz er gedenche.

Und gewinnen nimmer mere.
Dehainen mit also guter lere.
Ain Arzat der wol erzen chan.
Der erzent dich ain siechen man.
Mit der durst mit hunger. und mit prante
Er bint in auf zwainer want.
Er sneidet und sticher in vil hart.
Ainem andern raufet er seinen part.
Und sein har. wan er wil.
Daz er niht enslaffe ze vil.
So machet er dem andern daz.
Wi er muge slaffen baz.
Und lat in hungern niht.
Wir sehen wol daz ez geschiht
Als sam unser herre tut.
Swann er erzent unsern mut.
Er erzent den mit selichait.
Den andern erzent er mit lait.

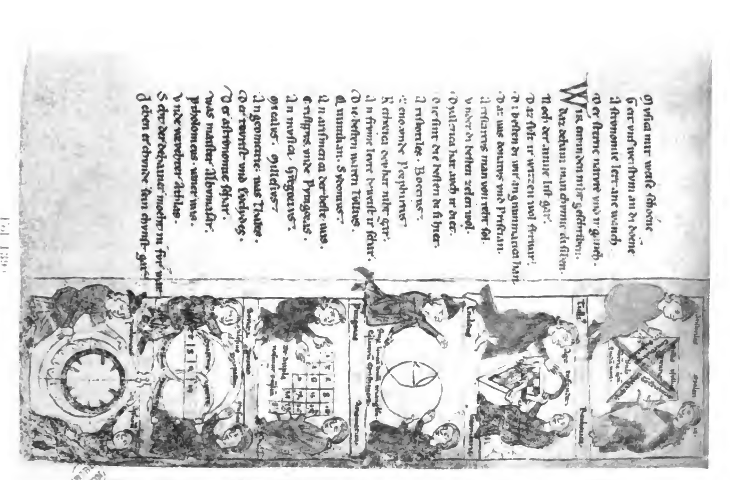




Di veint sint dann gar an wer.
So sichet er sich hart wol.
Als ain biderb man sol
Den ainn hat zeprochen hals prechen
Nieman getar der wider gesprechen
Den ainn hat er benchen sa.
Ainn siecht man dort den andern da.
Man sicht daz wol di naht lanch.
Mit unruowen und mit boesem gedanch
Dem herren ist dann hart zorn.
Di veint di sint gar ver lorn.
Swi schier er sev erslagen hat.
Swenn er smorgens auf stat.
So sicht er seiner veint mahr.
Die er sluch durch di naht.
So hat er ze der selben stunt.
Nicht erworven niwan sunt.
Und weiste ienen den gedanch.
Den er het di naht lanch.
Ez tut im we in seinem mut.
Wi hat er dann sich behut.
Vor got dem man niht wol.
Hesliezzen mach dehain wol.
Da von solt man seinen mut
Rainen mit tugent und mit gut.

Der Wälsche Gast (XIII. Jahrhundert) Cod. Pal. Germ. 389.

Tafel 7



Der Wälsche Gast (XIII Jahrhundert) Cod. Pal. Germ. 389.

Tafel 8



Cod. Sal. IX. 35 (XIV. Jahrhundert) fol. 1a.

Tafel 9

Cod. Sal. X, 17 (XIV. Jahrhundert) fol. 2b.

Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 11[b].

Maler N. Ia

Herzoge Heinrich vō Presselā. [N.]



Wilhelm Grove, Kunst-Institut Berlin

Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 11[b].



Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 17a.

Der herzoge von Anhalte. .viij.



Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 17a.

Tafel 12

Her Gösli von Ehenhein. .Lix.



Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 197b.



Wilhelm Greve Kunst Institut Berlin

Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 396[r].

Ch· mir was
lange. nach ir
so we gesin.
dauon dachte
ich vil ange. d.
ir das wurde
schin. ich nam
ir achte in ge
wande als ein
pilgerin. so ich
heinlichste m
machte. do si
gieng vō mettin. do hate ich vō send' klage.
einen brief dar an ein angil was. den hieng
ich an si d. was vor tage. da' si nit wisse das
Mich duchte si dechte. ist das ein tobig
man. was wolde er in die nechte. d. er
mich griffet an. si vorhte ir sere. min frowe
wolgetan. doch sweig si dur ir ere. vil balde
si mir intran. des was ich gegin ir so gehe.
das echt si balde keme hinin. dur das den
brief nieman an ir gesehe. si brachte in rōgin
Wie si im do tete. des wart mir Ch hin.
nit geseit. ob si in hinwurfe. als hete.
das tūt mir sende leit. las si in mit sinne. so
vant si selighet. tiefe rede vō d' minne. was
not min herze treit. dem tet si nie sit geliche.
das ir min not ie rechte wurde kunt. owe
reine minnenkliche. du tūst mich sere wunt.
a gewiste gesenden. nie keinen botten ir. wā
si nie wolde gineden. ir trost irzeigen mir. d'
ir kunt tete. wie kume ich si v'bir. vn̄ si gna
den bete. nach mines h'zen gir. da vorchte
ich ir vngedulde. wan si mir ist darumb ge
has. d. ich so gar gerne hete ir hulde. warum
be tūt si das.
Jn herze sere. si mir durbrochen hat. wā
si da dur dū here. so gewalteklich gat. hin vn̄
her wid'. doch es si gerne. enpfat. si lat sich dū
ne ōch nider. mit wunnen die si hat. si kan
so gefūge wesin. swie si mer danne min h'ze
si. swie si dunne gar des mag ich ginesin. ar
ges ist si so fri.
Mich dunket man sehe. min frowen wol
getan. d' mit min brust vf brache. in minē her
zen stan. so lieblich reine. gar wiblich lobesam.

in wige es doch nicht kleine. das ich so mag
han. nu mūs si mir doch des gunnen. swie se
re si sich frōmdet mir.' doch gan si mir nicht
d' rechten wunnen. d' ich ie mūte zir.
Owe dū minne. wie si mich nu lan.
vn̄ ich doch mine sinne. an ir behalten
han. d. noch min h'ze nie trost vō ir gewā.
des wil mir sender smerze. vō not gesigen
an. sin kere mirs dānoch ze gūte. das si die
reinen twinge gegen mir e. das si mir zeha
le d' leiden hūte. dur triuwe gar enge. 8
Ich diene ir sit das wir beidū waren kint.
dū iar mir sint. gar swer gesin. wan si wag
so ringe minen dienest ie. sin wolte nie. ge
rūchen min. das wart irbarmende herren
dien warts kunt. d. ich nie mit rede ir was
gewesen bi. des brachten si. mich dar zestūt.
Swie ich was mit hohen h'ren komen 9
dar. doch was si gar' hert wider mich.
si kert sich vō mir' do si mich sach zehant.
vō leide geswant. mir hin viel ich. die her
ren hūben mich dar da si sas. vn̄ gaben mir
balde ir hāt in min hant. do ich des bevant.
Do wart mir' bas. 10
Mich duchte das nieman mōchte han
erbetten si. das si mich fri. not hete getan.
wan das si vorchte d. si schuldig wurde
an mir.' ich lag vor ir.' als ein tot man. vn̄
sach si iemerlich an vs der not. des irbar
met ich si wan ichs hate vō ir. das si doch
mir.' ir hant do bot. 11
Do sach si mich lieblich an vn̄ rete mit
mir.' ach wie zorn ir. das so gar wol. ich
mochte si so recht geschowen wolgetan.
wa wart ie man. so frōiden vol. die wile
lagen min arme vf ir schōs. ach wie sūs
se mir das dur min h'ze gie. min frōide
nie. mer' wart so gros. 12
Do hate ich ir hant so lieblich vaste
gotte weis. dauon si beis. mich in
min hant. si wande das es mir we tet do
frōte es mich. so gar sūsse ich. ir mundes
bevant. ir bissen was so zartlich wiblich
fin. des mir we tet das so schiere zergangē
was. mir wart nie bas. das mūs war
sin.

Manesse-Codex (XIV. Jahrhundert) fol. 371[b].
(Schreiber A)

Tafel 15



Nagler'sches Bruchstück (XIV. Jahrhundert).

Berlin, Königl. Bibliothek.

Tafel 16



Tross'sches Bruchstück (XV. Jahrhundert).

Berlin, Königl. Bibliothek.







